

GUAVIRA

LETRAS

Programa de Pós-Graduação em Letras
UFMS/*Campus* de Três Lagoas

Guavira Letras	Três Lagoas, MS	n. 17	380 p.	ago./dez.2013
----------------	-----------------	-------	--------	---------------

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Reitora

Célia Maria da Silva Oliveira

Vice-Reitor

João Ricardo Filgueiras Tognini

Diretor do Campus de Três Lagoas

José Antônio Menoni

Editores

Rauer Ribeiro Rodrigues (Chefe)

Kelcilene Grácia Rodrigues (Secretária)

Editores Convidados

Profa. Dra. Clara Ávila Ornellas (UFMS)

Profa. Dra. Vania Pinheiro Chaves (Universidade de Lisboa)

Editores e Diagramação

Rauer Ribeiro Rodrigues

**Os autores são responsáveis pelo texto final, quanto
ao conteúdo e quanto à correção da linguagem.**

© Copyright 2013 – os autores

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(UFMS, Três Lagoas, MS, Brasil)

G918 Guavira Letras: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras
/ Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Programa de Graduação e Pós-
Graduação em Letras. – v. 17 (2.semestre, 2013), 380 p. - Três Lagoas, MS, 2013 -

Semestral.

Descrição baseada no: v. 11 (ago./dez/ 2010)

Tema especial: **Acervos Literários e Fortuna Crítica**

Organizadores: Profa. Dra. Clara Ávila Ornellas e Profa. Dra. Vania Pinheiro
Chaves

Editor: Rauer Ribeiro Rodrigues

ISSN 1980-1858

1. Letras - Periódicos. 2. Estudos Literários

I. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Programa de
Graduação e Pós-Graduação em Letras. II. Título.

(Revista On-Line)

CDD (22) 805

***GUAVIRA LETRAS* 15**

Conselho Editorial

Eneida Maria de Souza (UFMG)
João Luís Cardoso Tápias Ceccantini (UNESP/Assis)
José Luiz Fiorin (USP)
Paulo S. Nolasco dos Santos (UFGD)
Maria do Rosário Valencise Gregolin (UNESP/Araraquara)
Maria José Faria Coracini (UNICAMP)
Márcia Teixeira Nogueira (UFCE)
Maria Beatriz Nascimento Decat (UFMG)
Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS)
Rita Maria Silva Marnoto (Universidade de Coimbra – Portugal)
Roberto Leiser Baronas (UNEMAT)
Sheila Dias Maciel (UFMT)
Sílvia Inês Coneglian Carrilho de Vasconcelos (UEM)
Silvane Aparecida de Freitas Martins (UEMS)
Vera Lúcia de Oliveira (Lecce – Itália)
Vera Teixeira de Aguiar (PUC/Porto Alegre)

Conselho Consultivo

Águeda Aparecida da Cruz Borges
Alexandre Huady Torres Guimarães
Amanda Eloina Scherer
Ana Lúcia Trevisan Pelegrino
Angela Stube
Angela Varela Pessoa Brasil
Arlinda Cantero Dorsa
Aurora Gedra Ruiz Alvarez
Beatriz Eckert-Hoff
Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha
Celina Aparecida Garcia de Souza Nascimento
Diana Luz Pessoa de Barros
Elisa Guimarães Pinto
Eunice Prudenciano de Souza

Fátima Cristina da Costa Pessoa
Gloria Carneiro do Amaral
Graciela Inés Ravetti de Gómez
Ivânia Neves
João Cesário Leonel Ferreira
José Batista de Sales
José Guilherme dos Santos Fernandes
Kelcilene Grácia Rodrigues
Lília Silvestre Chaves
Lílian Lopondo
Luís Heleno Montoril del Castilo
Maralice de Souza Neves
Marcelo Módolo
Márcia Aparecida Amador Máscia
Márcia Regina do Nascimento Sambugari
Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões
Maria José Rodrigues Faria Coracini
Maria Lucia Marcondes C. Vasconcelos
Maria Luiza Guarnieri Atik
Mariana de Souza Garcia
Marilúcia Barros de Oliveira
Mário Cezar Silva Leite
Marisa Philbert Lajolo
Marlon Leal Rodrigues
Neusa Maria Oliveira Barbosa Bastos
Rauer Ribeiro Rodrigues
Regina Celia Fernandes Cruz
Regina Helena Pires de Brito
Regina Mutti
Rogério Lima
Ronaldo de Oliveira Batista
Sílvio Augusto de Oliveira Holanda
Simone de Souza Lima
Simone de Souza Lima
Tania Maria Sarmento-Pantoja
Thomas Massao Fairchild
Valéria Augusti
Vera Lucia Harabagi Hanna
Véronique Marie Braun Dahlet
Wilton Barroso Filho

Todos os pareceristas são professores doutores. Os laudos, circunstanciados, foram — quando necessário — enviados aos autores, para que os artigos passassem por revisão, correções e ajustes.

Os artigos que compõem esta edição foram recebidos ou reapresentados no início do segundo semestre de 2013 e aprovados em meados de nov./2013.

APRESENTAÇÃO

A GUAVIRA LETRAS APRESENTA SEU Nº 17

Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS)

Editor-Chefe da *Guavira Letras*

Eis a *GUAVIRA LETRAS* em seu 17º número, com Dossiê com o tema “Acervos Literários e Fortuna Crítica”, a partir de proposta das Profas. Dras. Clara Ávila Ornellas (UFMS) e Vania Pinheiro Chaves (Universidade de Lisboa). Eis como a chamada se constituiu:

Revista Guavira Letras, ed. 17 – Estudos Literários
Tema: Acervos Literários e Fortuna Crítica

Orgs.:

Clara Ávila Ornellas (UFMS)

Vania Pinheiro Chaves (Universidade de Lisboa)

1. Acervo literário. Arquivos de escritores. Arquivos e Centros de Documentação.
2. Historiografia literária. Memória. Periodização. Crítica diacrônica e crítica sincrônica.
3. Biblioteca pessoal de escritores. Vertentes literárias. Marginália. Intertextos.
4. Fontes primárias. Manuscritos. Jornais. Correspondências. Fotografias. Entrevistas. Depoimentos.
5. Formação literária. Autores. Obras. Contextos social, histórico e literário.
6. Crítica genética. Processo de criação. Crítica Textual. Edição crítica. Edição diplomática.

7. Fontes secundárias.
Artigos. Monografias. TCC's. Dissertações.
Teses. Ensaios.
8. Fortuna crítica. Autor. Obra. Tema. Área.
Direitos autorais. Metacrítica.
9. Organização de fontes. Catalográfica.
(Bio)bibliográfica. Edição Comentada.

Além dos artigos propostos no âmbito do Dossiê, a edição apresenta sessão de artigos com tema livre, todos do âmbito dos Estudos Literários, e traz uma resenha, voltada para o estudo do romance português oitocentista.

Registramos contribuições de pesquisadores de diversos centros: UFPB, PUC-RJ, UNESP, UCS, UFSM, FIEB, PUC-SP, UFPEL, UNIJORGE, UEM, UNIR, UEMS e USP. Nos catorze textos selecionados, ressaltam a análise cerrada do texto literário, na sessão de artigos e mesmo na resenha, e aspectos do trabalho com fortuna crítica e com acervos literários, nos artigos do Dossiê.

Boa leitura!

SUMÁRIO

Guavira Letras 17

DEZEMBRO/2013

APRESENTAÇÃO

- A ***Guavira Letras*** apresenta seu n° 17
Rauer Ribeiro Rodrigues 8

ACERVOS LITERÁRIOS e FORTUNA CRÍTICA *Dossiê*

- Um cônego no império das letras
brasileiras oitocentistas
Carlos Augusto de Melo 15

- A organização de um acervo - Álbum de
lembranças, fotografias, propostas e
simpatias de Odylo Costa, filho, vulgo
OC,f
Antonia Costa 39

- Obra aberta e visão restrita: A recepção
fragmentária de *Histórias da meia-
noite*, de Machado de Assis
Dayane Mussulini 63

ARTIGOS

- A plasmação da memória em
palimpsesto: (auto)biografia e arquivo
em *A misteriosa chama da rainha
Loana*, de Umberto Eco
Lilian Reichert Coelho 100

O engenho, a cidade e a seca: notas sobre a produção simbólica do Nordeste	<i>Rafael José dos Santos</i>	124
Identidade e narrativas culturais	<i>Dionei Mathias</i>	163
<i>Niketche</i> , de Paulina Chiziane, e <i>A Cor Púrpura</i> , de Alice Walker: Dessacralização do discurso do poder no gênero romance	<i>Waltecy Alves dos Santos</i> <i>Doroti Maroldi Guimarães</i>	189
Ensinando dramaturgia teatral para debater educação e diversidade de gênero	<i>Denise Marcos Bussolatti</i> <i>Vagner de Souza Vargas</i>	234
Ressonâncias do fantástico na América latina: a construção da realidade meta- empírica no filme <i>O labirinto do fauno</i>	<i>Calisto Ribeiro dos Santos</i> <i>Marília Costa Mattos</i>	254
Os sítios do picapau amarelo: multimedialidade e criação de universos narrativos nas obras de Monteiro Lobato	<i>Murilo Filgueiras Correa</i> <i>Mirian Hisae Yaegashi Zappone</i>	285

Tradição e modernidade em Tyrteu
Rocha Vianna

Manuela Matté
Salete Rosa Pezzi dos Santos 301

O jantar do bispo e a narrativa exemplar
de Sophia de Mello Breyner Andresen
Fabiana Miraz de Freitas Grecco 320

Questões de historiografia literária: uma
leitura do poema “Adeus”, de Almeida
Garrett
Lucilo Antonio Rodrigues 342

RESENHA

O estudante de coimbra: um pioneiro
esquecido do romance oitocentista
Moizeis Sobreira de Sousa 368

NORMAS DE SUBMISSÃO DA
GUAVIRA LETRAS 375

**ACERVOS LITERÁRIOS
FORTUNA CRÍTICA
Dossiê**

UM CÔNEGO NO IMPÉRIO DAS LETRAS BRASILEIRAS OITOCENTISTAS¹

Carlos Augusto de MELO²

RESUMO: Estudar a fortuna crítica de Cônego Fernandes Pinheiro parece ser bastante interessante, uma vez que, para quem, no século XIX, foi uma das figuras centrais da elite cultural brasileira, possui um espaço à margem na história da crítica brasileira posterior, sendo, quando muito, lembrado pela participação no grupo de historiadores do IHGB e de críticos literários oitocentistas menores e pelo seu pioneirismo da publicação do *Curso elementar de literatura nacional* (1862). Nesse trabalho, estudo a participação do Cônego Fernandes Pinheiro como cânone das Letras oitocentistas do período Imperial e as suas estratégias de reconhecimento intelectual, tanto nacional quanto internacional, analisadas a partir de seus vínculos familiares, de sua recepção crítica brasileira da época e das correspondências diplomáticas com estrangeiros, culturalmente reconhecidos, como é o caso de Ferdinand Denis.

PALAVRAS-CHAVE: Cônego Fernandes Pinheiro (1825-1876). Cânone Literário. Fortuna Crítica.

¹ Trata-se do recorte de minha Dissertação de Mestrado, financiada pela Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo - Fapesp.

² Mestre e Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor de Literatura do Departamento de Letras do Centro de Ciências Aplicadas e Educação (CCAEE) - Universidade Federal da Paraíba (UFPB) – Campus IV – Mamanguape – Paraíba – Brasil - CEP: 58280-990. E-mail: carlosaug.melo@gmail.com

Há um nome que estamos acostumados a ler em frente de todas as empresas literárias do Rio de Janeiro; um nome por mais de um título credor da simpatia e do respeito de quantos amam o progresso desta terra de tanto futuro; um nome que recorda uma de nossas glórias literárias: o Cônego Dr. Fernandes Pinheiro. (Macedo de Soares)

Indiscutivelmente, o Cônego Fernandes Pinheiro foi uma das personalidades intelectuais brasileiras mais reconhecidas e respeitadas no ambiente cultural oitocentista, comprovado pela constância de seu nome nos diversos setores culturais da época. Essa posição foi granjeada com muito trabalho, como poderemos perceber ao analisar sua intensa atividade como intelectual, a qual compreende andanças pelo ambiente religioso, educacional, jornalístico, científico e literário.

De início, sua inserção na elite intelectual da época pode ter sido ocasionada, o que era de se esperar, pelo laço familiar que possuía com o reconhecido José Feliciano Fernandes Pinheiro, o Visconde de São Leopoldo, de quem era sobrinho. Possuir, nada mais e nada menos, o sobrenome do Visconde – criador dos Cursos Jurídicos do Brasil (1827), autor dos *Anais da Província de São Pedro*, um dos fundadores e Presidente Perpétuo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838) etc – abriu-lhe as portas do círculo cultural nacional, uma vez que seria visto como o mais adequado sucessor de seu tio.

O historiador Joaquim Norberto confirma essa hipótese quando traça um parecer acerca do livro *Episódios da história pátria* (1859), do Cônego Fernandes Pinheiro:

Um dia o ameno literato, o erudito Visconde de S. Leopoldo, que era presidente do Instituto

Histórico, apresentou-se ante esta associação, trazendo pela mão seu sobrinho. ‘Consenti, disse ele a seus consócios, que tanto o respeitavam e amavam, que este menino se aveze à respirar (sic) esta atmosfera; dar-me-ei por muito feliz se aqui tiver um sucessor, que se sente no meu lugar, e que recorde o meu nome’. O sucesso que alguns anos depois deveria sentar-se naquele recinto, herdeiro de seus talentos e de sua atividade literária, e pudesse recordar o seu nome, não se fez esperar; veio por si mesmo inscrever-se entre os sócios da ilustre associação e pedir um lugar honroso entre os historiadores da pátria: o Instituto, admitindo-o ao seu grêmio, elevou-o para logo à dignidade de seu secretário.

Este novo adepto das letras não era o mesmo menino, filho do ilustrado visconde; os seus desejos porém, se completavam na pessoa de um sobrinho, e o Sr. Cônego Dr. Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro não se olvidou de sua parte de seu ilustre ascendente; completou as notícias, que o Instituto possuía sobre a biografia do elegante, conciso e ameno historiador, o autor dos *Anais das Províncias do Rio Grande do Sul e Santa Catarina*, e por uma ativa e constante colaboração, que lhe faz honra, ocupou desde então a atenção do Instituto com a leitura de suas brilhantes memórias pelo seu estilo pomposo e poético, que lhe dá grande realce e interesse, e torna fácil, encantadora e

agradável leitura. (SOUZA E SILVA, 1860, p. 57)

Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro (1825-1876) – nascido no Rio de Janeiro, onde também faleceu, e filho do Major Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro e de Maria Filadélfia de Bustamante Fernandes Pinheiro - teve uma formação religiosa e humanista numa das instituições de ensino mais afamadas do Rio de Janeiro, o Seminário Episcopal de São José. Neste, o Cônego Fernandes Pinheiro foi instruído para se dedicar à carreira religiosa pela característica tradicional do lugar, que se destinava muito mais à instrução de seminaristas do que ao ensino normal. Depois de formado presbítero (1848), e pela fama de excelente discente, o Cônego Fernandes Pinheiro teve a oportunidade de trabalhar como secretário particular do Bispo do Rio de Janeiro, Manoel do Monte Rodrigues de Araújo, permanecendo no cargo até a data de sua viagem a Roma em 1852. O trabalho proporcionou-lhe um grau de confiança por parte do clero, o que o levou a ser admitido como professor de Teologia do Seminário de São José e colaborador e diretor das revistas religiosas do período como, por exemplo, *A Religião* (1848-1850). Prova de sua credibilidade revela-se por meio dos diversos atestados encomiásticos dos mais distintivos bispos e arcebispos do país, os quais rechearam as primeiras folhas de seu currículo. Nesse tempo, o Cônego Fernandes Pinheiro dedicava-se à vida de poeta, escrevendo dois singelos livros de poesias sacras, respectivamente, *Carmes religiosos* (1850) e *Melodias Campestres* (1851) e publicando outros vários poemas, se não os mesmos dos livros, nos periódicos dos quais era diretor e colaborador, como *A Religião* (1848-1850) e a *Tribuna Católica* (1850-1851). Em tal carreira não obteve o sucesso esperado, o que o fez abandoná-la rapidamente, preferindo manter o contato com a poesia de outra forma, ou seja, como crítico literário quando começou, poucos anos depois, a escrever seus discursos e textos críticos sobre esse gênero literário. Dessa faceta de

poeta, cumpre-nos dizer que a produção poética do Cônego Fernandes Pinheiro molda-se pelo viés eclesiástico. A temática direciona-se ao culto exacerbado divino-cristão que, disfarçado sob um trabalho estético e formal sem grandes pretensões, demonstra apenas o despreparo do jovem poeta. A crença, o desespero, a desesperança e o sofrimento, consolados pela fé, são expostos por meio de canções, cantos e baladas com a metragem de redondilhas que, segundo Phocion Serpa, afastam-se das técnicas poéticas utilizadas pelos poetas conterrâneos:

Fernandes Pinheiro, não só no ensaio em que tomou para tema *A poesia Religiosa*, e, ainda, pelas epígrafes com que condecorou os próprios versos, evidenciou, à saciedade, o conhecimento que possuía dos maiores poetas do seu tempo, no Brasil e para além de nossas fronteiras. Em nenhuma de suas produções, porém, tentou versejar à maneira deles. Preferiu o metro das redondilhas, que era a medida exata dos seus pensamentos cristãos, a forma breve e leve, a mais adequada à sua Musa singela, inteiramente voltada para o Céu, com que, talvez, procurasse justificar a Poesia, como êle a entendia e amava: ‘flor do céu transplantada para os jardins do mundo... (SERPA, 1958, p. 228)

Com certeza, os ensaios de poesia sacra do Cônego demonstram mais a figura de um devoto jovem e apaixonado tentando expressar seu sentimento de Fé, do que um verdadeiro poeta que tinha o domínio em trabalhá-lo dentro da órbita poética. Deixou-se levar pelos versos espontâneos sem trabalho estético algum, vindo, talvez, da sua concepção retórica de poesia que, segundo ele, “tomada porém em

sentido restrito é a expressão dos conceitos, sentimentos e paixões do espírito humano feita por modo agradável.” (PINHEIRO, 1978, p. 9)

O acúmulo de vários cargos e títulos importantes nas grandes instituições do Rio de Janeiro demonstra os primeiros passos de Cônego Fernandes Pinheiro em atingir a elite do “Império das Letras”³. O renome conquistado pelo afincamento e dedicação aos estudos rendeu-lhe bons frutos. Em 1852, o Cônego era professor de “Retórica, Poética e História Universal” do Seminário Episcopal e havia conseguido ser o fundador de uma revista religiosa, a *Tribuna Católica* (1850-1851). Vale acrescentar a colaboração em outros periódicos da época, o cargo como diretor da Biblioteca Fluminense e, por fim, a obtenção do título de Examinador Sinodal e o convite (decreto) oficial do Imperador para que o clérigo fosse responsável pela Capela Imperial (o canonicato foi atribuído pelo decreto do Imperador D. Pedro II datado de 2 de fevereiro de 1852). Nesse período, o Cônego Fernandes Pinheiro inicia-se na carreira de crítica literária, divulgando seu primeiro estudo sobre poesia sacra, intitulado “Discurso sobre a poesia religiosa em geral e, em particular, no Brasil”, que vinha prefaciando o *Livro de Job* (1852), de José Elói Ottoni. Ainda não satisfeito, ele busca se aperfeiçoar em teologia fora do país, ingressando na Universidade de Roma, de onde receberia o diploma de doutor em Teologia por volta de 1854.

Munido do título de Doutor, o Cônego Fernandes Pinheiro retorna ao Brasil e, logo, adquire o cargo de vice-diretor, capelão e professor de “História Sagrada e Dogma” do recém-inaugurado Instituto dos Meninos Cegos e recebe a Comenda da Ordem de Cristo pelo Decreto Oficial. Em 1854, o clérigo decide candidatar-se como sócio do

³ Aproveitamo-nos, aqui, de uma expressão de Marisa Lajolo: “Esta mesma consciência sagaz do fino fogo entre mercado e produção do livro faz com que ele cimente as necessárias relações institucionais, nacionais e internacionais, essenciais à obtenção, manutenção, preservação e melhora de seu cacife na república, melhor dizendo – no Império – das Letras brasileiras do século XIX ” (1995, p. 44)

Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) com a apresentação da memória “Ensaio sobre os Jesuítas”. A qualidade do trabalho, respeitante ao espírito historicista dessa associação, e o peso do sobrenome “Fernandes Pinheiro” garantiram-lhe a entrada como sócio da Instituição. Teria a função de secretário suplente e membro da Comissão de Revisão de Manuscrito, na qual se dedicaria até 1858, a partir de quando consegue transferência para a segunda secretaria. No ano seguinte, obtém uma promoção e torna-se o Primeiro Secretário, ocupando a cadeira de Manuel de Araújo Porto Alegre, que tinha viajado a Europa. Nesse cargo, permaneceu até 1876, quando ocorre seu falecimento.

Os longos anos de trabalho assíduo no IHGB, com pretensões de engrandecimento do grupo e repercussão nacional e internacional da cultura do país, funcionaram ao Cônego Fernandes Pinheiro como uma alavanca promocional para o prestígio conseguido entre seus pares. O discurso do Visconde de Taunay, por ocasião de sua morte, deixa claro que ele participava com destaque da elite cultural da época:

Senhores! No ano passado, por esta mesma época, teve o Instituto Histórico e Geográfico de cumprir uma penosa obrigação: acompanhar até o limiar da derradeira morada seu velho e sempre chorado presidente, o ilustre Marquês de Sapucaí. Mal sanada a terrível impressão de perda tão sensível, novamente hoje nos congregamos no fúnebre recinto dos mortos para entregarmos à terra quem em vida foi um dos membros mais prestimosos de nosso Instituto, um dos mais infatigáveis trabalhadores de nossa sociedade, uma das mais valentes colunas de nossos edifícios literário e científico. (PINHEIRO, 1958, p. 278-79)

O IHGB seria a primeira instituição dentre as várias que o Cônego Fernandes Pinheiro se envolveria em vida, como afirma Mario Portugal Fernandes Pinheiro:

Fez parte o Cônego Fernandes Pinheiro de elevado número de agremiações estrangeiras e de quase todas as nacionais. Dentre tantas, aludirei apenas às de maior renome: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do qual foi primeiro secretário durante dezesseis anos (de 1859 à sua morte, em 1876), Conservatório Dramático, Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, Sociedade Amante da Instrução do Rio de Janeiro. Quanto às instituições estrangeiras, foi sócio-correspondente do Instituto Histórico e Geográfico da França, das Sociedades Geográfica de Paris e New York, Academia de Ciências de Lisboa e de Madri, da Societá Scientifica Litteraria-Artistica ed Umanitária El Chak, de Constantinopla, e de outras. (PINHEIRO, 1958, p.187)

Nesse período, o Cônego Fernandes Pinheiro já havia conquistado espaço significativo no círculo intelectual brasileiro, tornando-se uma figura bastante respeitada e admirada pelos demais. Esse reconhecimento vinha traduzido, por exemplo, por meio da indicação direta de seu nome pelo Imperador para dirigir a revista *Guanabara* (1849-1856), em meados de 1854. Mas o espírito de *homem de letras* do Cônego almejava ir além. Em 1857, ele se candidata ao concurso público do Colégio Pedro II para o preenchimento da vaga de professor da disciplina “Retórica e Poética”. No ano seguinte, período em que se

torna sócio do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro, o Cônego Fernandes Pinheiro teve a necessidade de renunciar à cadeira de História Sagrada do Instituto dos Meninos Cegos com receio de se prejudicar no novo trabalho. A partir de 1859, ainda na esfera escolar, torna-se docente de “Teologia Moral” no Seminário de São José e de “História Sagrada e Catecismo” no Colégio Inglês de Botafogo e continua sendo assíduo colaborador de periódicos, como a nascente *Revista Popular* (1859-1862). Ao final da década de 50, o Cônego Fernandes Pinheiro já possuía alguns títulos de livros didáticos em sua bibliografia, fruto da experiência que possuía nessa área desde 1848. Estavam em circulação no Império os *Apontamentos Religiosos* (1854), *Catecismo da doutrina Cristã* (1855) e os *Episódios de história pátria* (1859), os quais teriam muitas outras edições durante o século XIX. (BRAGA, 1958, p. 232-77)

O alcance do cargo de docente no Colégio Pedro II facilitou, ainda mais, a publicação de diversos outros livros ligados à esfera escolar, como vieram a ser o *Curso elementar de literatura nacional* (1862), as *Postilas de retórica e poetica* (1872) e o *Resumo de história literária* (1873), citando aqueles mais conhecidos de sua carreira crítica. Nessa época, o Cônego não era mais o conhecido sobrinho do Visconde de São Leopoldo, mas um respeitado religioso, historiador, catedrático e literato que, para o orgulho e honra da pátria, proporcionava o engrandecimento cultural do país em suas diversas áreas. A maioria de sua produção bibliográfica circulava pelo Império como produto acabado, principalmente na área do ensino das letras, e serviria de modelo aos textos vindouros. Nota-se que se tornava popularmente conhecido no ensino brasileiro, muito embora conseguisse ultrapassar a barreira escolar. Todos seus trabalhos alcançavam várias outras espaços institucionais.

A recepção crítica era construída muito mais em torno da personalidade do Cônego do que do próprio valor da obra em si e, se nela houvesse alguma imperfeição, a qualidade de “orador sagrado,

historiador amante da verdade alcançada a troco de penosas indagações, crítico de força, estilista apurado, todos veneram-lhe o nome de lidador ativo, para quem a vida científica tem sido um manancial de incessantes troféus”(PINHEIRO, 1958, p.287) bastava para justificar a publicação. Os avaliadores de sua produção bibliográfica eram os colegas que dividiam o mesmo prestígio de que ele, dentro do Império das Letras, confirmando o que afirmou Marisa Lajolo, “por ser este mundo, em meados do século passado brasileiro, bastante acanhado e provinciano, reduzido a uma circulação pequena e endógena, onde *uns* lêem, prefaciam e elogiam os *outros* que, na primeira oportunidade lêem, prefaciam e elogiam os *uns*.”(LAJOLO, 1995, p.40)

As apreciações começaram cedo. Em 1856, Joaquim Manuel de Macedo (1856, p. 118) publicava na *Revista Trimestral do IHGB* um parecer crítico sobre o ensaio “Breves reflexões sobre o sistema de catequese seguido pelos jesuítas no Brasil”, que deixou “a mais agradável impressão no espírito de todos aqueles que ouviram a sua leitura, e indisputavelmente fazem tanta honra aos talentos como ao nobre caráter do seu ilustrado autor.” (MACEDO, 1856, p.17) É nessa rede endógena dos associados do IHGB que, em 1858, Manuel de Araújo Porto Alegre (1858, p. 506) – então Primeiro Secretário – proferiu algumas palavras encomiásticas a respeito do ensaio histórico “A França Antártica”, do novato sócio Cônego Fernandes Pinheiro. Este ensaio mereceu distinção entre os demais trabalhos apresentados naquela data : “De todos os nossos colegas inscritos para leituras de trabalho dois somente honraram nossas sessões com suas estimáveis lucubrações, o Sr. Cônego Fernandes Pinheiro e o Sr. Dr. Joaquim Manuel de Macedo.” Em 1860, Joaquim Norberto dá as boas-vindas, de incentivo nacionalista, ao “novo opúsculo do ilustre escritor! Nacionalize-se tudo entre nós sem exceção da própria leitura, eduquemos os nossos filhos de modo que sejam dignos de formar o povo do império diamantino, e que aí se levanta, como o primeiro da América do Sul!”

No período de 1862, o Cônego Fernandes Pinheiro mereceria elogios dos colegas Joaquim Norberto e Emílio Zaluar pela publicação do *Curso elementar de literatura nacional* “pois, disse Zaluar (1862, p. 180), o livro do Sr. Cônego Dr. Fernandes Pinheiro veio prestar um serviço, senão completo, ao menos meritório, àqueles que desejam instruir-se na literatura pátria”, ainda mais por se tratar de “um livro útil, porque pode auxiliar eficazmente os que desejam estudar e não podem ter à mão os materiais tão complexos, e alguns até bastante raros, de que se compõe um trabalho desta natureza.” Joaquim Norberto (1862, p. 301) realiza uma apreciação que parabenizando o autor pela completude da obra sobre o estudo as literaturas de língua portuguesa que, anteriormente a ela, só possuíamos “noções destacadas, informes, incompletas (...)”. Mais adiante, acrescenta:

Reunindo os materiais dispersos, juntando ao seu juízo o juízo dos críticos que o precederam, o autor andou bem; não impôs a sua opinião com a ênfase do *magister dixit*; mostrou antes que havia apelação para outros juízos mais autorizados pelo tempo; e, conhecendo a pouca vulgaridade das obras clássicas da língua portuguesa, o custo dos livros, a dificuldade que teriam os seus alunos em consultar todas as obras de que trata, juntou alguns excertos, dando a sua obra um triplicado valor.

O crítico Zaluar, porém, consegue se desvencilhar um pouco desse círculo conivente de comentaristas e divulgadores de obras nacionais e lança, nesse mesmo artigo, algumas observações críticas diferenciadas a respeito do livro do colega, não muito agradáveis para quem tinha o costume de ouvir apenas encômios da crítica. O destaque que oferece Zaluar é para a inquietante omissão crítica do historiador na

compreensão e análise dos autores estudados, que se deixa levar apenas pela reprodução dos discursos de outros críticos, assim como a exclusão de nomes importantes da história da literatura nacional. Zaluar (1860, p. 171) comentava que:

A quase precipitação com que o autor se viu obrigado a concluir a sua obra, tendo em mente aproveitá-la ainda para o curso do presente ano no colégio de Pedro II, desculpa de certo a falta de opinião individual que se nota em seu livro acerca da apreciação de certos autores, limitando-se apenas a citar a seu respeito os juízos, na verdade autorizados, dos escritores que mais cabal e conscienciosamente trataram do assunto.

O mesmo acontece acerca da omissão de certos nomes, quando por fim estabelece a divisão entre as duas literaturas, portuguesa e brasileira. Conhecemos bastante o Sr. Cônego Pinheiro para acreditar que não foi intencional esta lacuna, pois se observa tanto a respeito do que diz de uma como de outra literatura, mas a justiça imparcial da crítica nos impõe o dever de lembrar alguns nomes de prosadores e poetas brasileiros, que tanto honram e ilustram as letras pátrias.

Salvo algumas opiniões que se afastavam dos convencionais julgamentos críticos da época, como foi o caso de Emílio Zaluar, as demais abonações críticas vinham somente vangloriar, como dissemos, a figura ilustre do eclesiástico e a importância de sua obra como produto histórico nacional. Não só nas terras brasílicas o Cônego

Fernandes Pinheiro conseguiria tais distinções, sendo honrado, além do Atlântico, na ex-Metrópole portuguesa. Em 1864, recebeu o parecer positivo da importante Academia Real das Ciências por conta do *Curso elementar de literatura nacional* (1862), o que lhe fez granjear o título de sócio correspondente estrangeiro da associação.

O interesse de permanecer no “Império das letras” fez com que ele procurasse sempre outros interlocutores e lugares, dentro ou fora do território nacional, em que poderia construir relações e ser visto com distinção. Essa tentativa constante de projeção fica evidenciada quando se tomam para análise algumas correspondências de seu arquivo pessoal. Tais documentos manuscritos confirmam a habilidade empreendedora do intelectual em construir laços amigáveis e fortes, com os mais conceituados nomes da época, envolvendo trocas ou favores oficiais que, posteriormente, garantiam-lhe um retorno pessoal. Vale ressaltar que essa análise que empreenderemos acerca das estratégias de reconhecimento do Cônego Fernandes Pinheiro, através do espaço epistolar, torna-se bastante fragmentária pelo fato de que tivemos contato apenas com a correspondência passiva dele, exceto uma enviada por ele a seu amigo Carlos da revista *Novo Mundo*. Nesse sentido, silenciaremos a voz do Cônego pelo desconhecimento do conteúdo de suas cartas, as quais, possivelmente, encontram-se arquivadas em bibliotecas como as de Sainte Geneviève, e daremos a palavra a seus correspondentes. Essa reflexão basear-se-á principalmente nas cartas do historiador francês Ferdinand Denis, com o qual o brasileiro manteve um diálogo profícuo entre o período de 1862 a 1868.

Como representante do IHGB, o Cônego Fernandes Pinheiro distribuía constantemente exemplares da *Revista Trimestral do IHGB* aos intelectuais da época, ora por causa de encomendas destes ora por iniciativa própria. Esse serviço prestado ultrapassava as fronteiras nacionais e estendia-se a diversas Metrôpoles, conforme atestam algumas correspondências recebidas por ele, em que estudiosos como

um Dr. Renard, da Société Impériale des Naturalistes de Moscou, ou um Ferdinand Denis, da Biblioteca de Sainte Geneviève, agradecem o recebimento das edições do periódico. Em 21 de março de 1870, o Dr. Renard manifestava-se oficialmente grato ao Cônego pelo envio do tomo 32 da *Revista Trimestral* do IHGB à Sociedade Imperial dos Naturalistas de Moscou e assim escrevia: “Monsieur. La Société Impériale des Naturalistes de Moscou a reçu l’ouvrage que Vous avez bien voulu lui adresser, intitulé: *Revista trimestral do Instituto historico geographico e ethnographico do Brasil. Tom. 32, parte primeira, trimestre. Rio de Janeiro 1869 à 8º (...)*”⁴

O *status* de Primeiro Secretário do IHGB – por extensão o de representante cultural do país - oferecia ao Cônego Fernandes Pinheiro a liberdade de estreitar essas relações e de abrir certo espaço de diálogo informal da crítica e historiografia literárias, uma vez que sempre aguardava um parecer crítico dos textos que escrevia. A partir da década de 1860, Cônego Fernandes Pinheiro e Ferdinand Denis estabeleceram amizade por meio de cartas (possivelmente os dois não se conheciam pessoalmente). Não se sabe de quem veio a iniciativa, muito embora podemos inferir que talvez tenha partido do brasileiro por interesses, como dissemos, diplomáticos. Esses manuscritos de Ferdinand Denis trazem várias possibilidades de estudo. São bastante valiosos para a compreensão de aspectos da atividade intelectual do Cônego, mas não só, pois possibilitam outras maneiras de leitura de nosso passado histórico-literário, como, por exemplo, a troca de informações e de idéias que os intelectuais estabeleciam por meio desse veículo de comunicação comum no século XIX ou

⁴ A cópia original dessa carta do Dr. Renard encontra-se guardada no arquivo do Cônego Fernandes Pinheiro da Coleção do IHGB do Rio de Janeiro (cf. N. 124, lata n. 142).

Tomadas como gênero documental, tais manuscritos são uma amostra bastante curiosa da relação mantida entre o Brasil e a França durante o longo período do século XIX. Mas são também uma amostra bastante rica, pois possibilita reflexões e discussões sobre, por exemplo, o caráter necessariamente intertextual da historiografia literária e, uma perspectiva do “varejo” das relações culturais França-Brasil, entre outras. (TRIPOLI, 1995, p. 109)

Nesse texto, as correspondências de Denis importam muito mais pela possível tentativa de reconhecimento do Cônego Fernandes Pinheiro na Europa e, também, pelas intenções do brasileiro em aproveitar esse espaço de diálogo para o engrandecimento cultural e o debate crítico-literário. Acrescenta-se a isso, como sugere Margarete Edul de Souza (1995, p. 132), que “é bem provável que o sacerdote se aproveitava da correspondência com Denis, da troca de favores, para cair nas boas graças do historiador francês, afinal, além de seu (justo) desejo de integrar os quadros do Instituto Francês, se a obra do Cônego tivesse uma apreciação positiva por parte Denis, quem ousaria no Brasil daquele tempo, contestá-lo?”

Juntamente com as edições da *Revista Trimestral do IHGB*, que faria parte do acervo da Biblioteca de Sainte Geneviève, o Cônego Fernandes Pinheiro enviava suas publicações bibliográficas a Ferdinand Denis, como aconteceu com a primeira edição do *Curso elementar de literatura nacional* (1862). O envio tinha como intuito a sua divulgação na Europa, bem como a obtenção, por meio de correspondências, das opiniões críticas de um respeitável pesquisador europeu, como era considerado Ferdinand Denis. Colheita por sinal bastante valiosa para que o Cônego destacasse na lateral da carta recebida de Ferdinand Denis, de 5 de Agosto de 1862, a seguinte informação manuscrita:

“autographe littéraire/carta de Ferdinand Denis – acerca do meu *Curso de literatura Nacional*”. O conteúdo da carta de Ferdinand Denis de 1862 sugere o possível espaço informal de discussão crítica-literária, revelando, principalmente, a corajosa posição de um discípulo nada modesto que, considerando estar numa relação interpares com Denis, expõe suas críticas sobre a obra do escritor de onde também buscava inspiração. O brasileiro não se sentia nada intimidado em se posicionar contra as opiniões do cultuado historiador francês. Vejamos como Ferdinand Denis porta-se diante às críticas do Cônego:

Eu só posso estar infinitamente sensível com a remessa que, de vossa parte, me foi entregue recentemente e expresso aqui meus mais sinceros agradecimentos. É porque encontrei em vosso livro prazer e instrução que me permito endereçar-vos aqui uma observação alheia, por assim dizer, à vossa obra e a qual me diz respeito unicamente.

Não ignoro, creia-me senhor abade, tudo que se deve de reverência, de respeito mesmo, à juventude, mas vós estais enganado, eu creio, sobre uma reflexão que fiz outrora a propósito de Ferreira. Como todos os humanistas, os alunos da Universidade de Coimbra estavam desde cedo familiarizados com as liberdades de linguagem que se permitiam os autores latinos, foi portanto menos surpreendente [2] que eles não se mostrassem desmesuradamente chocados com as mesmas liberdades reproduzidas pelo autor português. Se eu tivesse a honra, senhor, de ser mais particularmente conhecido por vós, se meus outros escritos tivessem sido levados

por acaso aos vossos olhos, vós teríeis adquirido a convicção, eu creio, que eu não merecia as palavras severas com as quais qualificastes uma das passagens do meu livro. (TRÍPOLI, 1995, p. 109)

Nesse longo trecho, o crítico Ferdinand Denis contesta a declaração que fez o Cônego Fernandes Pinheiro no *Curso de literatura nacional* a respeito de sua leitura sobre as comédias do português Antônio Ferreira, uma vez que não havia defendido como sugere o Cônego na Lição XI do *Curso*, o cultivo da linguagem obscena dos textos no estabelecimento de ensino:

Dissemos que Ferreira não respeitára sempre nas suas comedias as leis da decência, cahindo por vezes na obscenidade. Esta censura, de que nenhum dos seus mais ardentes apologistas o poderá defender, procura-a attenuar o Sr. Ferdinand Denis, allegando *não serem ellas destinadas ao público, e sim á mocidades das escolas*. Não cremos porém que a linguagem solta e as expressões deshonestas devam tolerar-se nas casas de educação, nem jamais desejaremos que se confundam os bancos com as tarimbas. (PINHEIRO, 1883, p. 102)

Além da “correção” sobre o “erro” de julgamento crítico, Denis deixa uma áspera sugestão ao audacioso discípulo, solicitando-lhe que seria conveniente um maior conhecimento de sua obra antes da emissão de conclusões precipitadas que poderiam levá-lo a cometer graves erros, como acabou ocorrendo. Margarete Edul de Souza acredita que “o francês se justifica perante o clérigo, que, por sua vez, ao estar

criticando (com a severidade alegada) a obra de alguém tão famoso quanto Denis, ou era um ingênuo atrevido que pensava entender das coisas, ou um gênio que merece ser reestudado.” (SOUZA, 1995, p. 132-33)

A iniciativa de apresentar a Ferdinand Denis o seu compêndio da história da literatura brasileira e tentar receber a aprovação do reconhecido crítico francês pode ser considerada apenas início dos vários outros textos, que poderiam acompanhar o costumeiro pacote com os números da *Revista Trimestral* do IHGB, enviados a Denis: “Por enquanto eu não sei como vos agradecer, senhor abade, o cuidado obsequioso com o qual quisestes completar minha coleção da *Revista* por intermédio do Sr. Durant que cumpriu imediatamente vossa incumbência.” (TRÍPOLI, 1995, p. 111-12) Em carta de Denis, datada de 24 de junho de 1868, torna-se possível verificar que o brasileiro continuava enviando seus textos e, assim, dava continuidade a essa estratégica de *marketing* pessoal:

Estou muito comovido com o simpático interesse com que me honrais em vossa carta de 21 de maio, para não vos manifestar toda a minha gratidão. É o benévolo assentimento de homens como V. S^a. que ainda eleva estas marcas de alta distinção que recebemos com reconhecimento... *Eu sei, Senhor Abade, que continuais com perseverança vossos importantes trabalhos e o aparecimento de alguns destes vossos artigos, onde encontro de uma só vez prazer e instrução, crede, é para mim uma sorte da qual me apresso a aproveitar.* (TRÍPOLI, 1995, 113-15) (grifos nossos)

O estabelecimento dessa amizade, possivelmente forjada, com Ferdinand Denis auxiliaria ao Cônego na participação como sócio do Instituto Histórico de Paris – instituição de renome daquela época –, passo que seria definitivo para o aguardado reconhecimento além das fronteiras. Uma carta de Denis, de 24 de abril de 1867 - provável resposta à carta do Cônego Fernandes Pinheiro com a qual não tivemos contato - sugere que o brasileiro havia pedido a Denis que o recomendasse àquela Instituição. Denis declara que não perdeu “de vista vossas recomendações. Nada será mais fácil que satisfazer vosso desejo a respeito do *Instituto Histórico de Paris*.” (PINHEIRO, 1980, p. 111)

A confirmação do pedido encontra-se evidente num trecho da carta do Cônego Fernandes Pinheiro, endereçada a Ferdinand Denis em maio de 1867, divulgada em *Eternamente em berço esplêndido*, de Maria Helena Rouanet. Nesse trecho o Cônego, segundo a Rouanet, “envia uma carta, em maio de 1867 para ‘agradecer a obsequiosa solicitude que [Denis] empregou em prol de [sua] pretensão a membro do Instituto Histórico de França’... ‘nenhuma dúvida me resta de que serei admitido em tão sábio grêmio.’” (ROUANET, 1991, p. 152)

Sinais do comprometimento do Cônego Fernandes Pinheiro em ultrapassar as barreiras nacionais e alcançar outros territórios, agora da capital européia, revelam-se numa carta enviada ao redator da revista *Novo Mundo* de Nova York em outubro de 1874. Nesse manuscrito, percebe-se que o eclesiástico tentava divulgar seus trabalhos ecléticos e instrutivos no território norte-americano. Pelo que consta, até essa data, já havia enviado duas resenhas ao redator da revista: “Incluso achará a minha 3ª. resenha bibliográfica, que denominei – Investimento literário no Brasil – por ser mais compreensível e para conformar-me com o título que deu à penúltima, ou antepenúltima.” Parece-nos que a pretensão do Cônego era de ser o “correspondente efetivo”, por extensão, o representante brasileiro na América, posto que não estava contente com a posição de colaborador eventual. Para tanto, utiliza-se

de suas artimanhas procurando fazer propaganda da qualidade de seus artigos, com o intuito de convencer o amigo a contratá-lo como crítico correspondente:

serei seu correspondente efetivo no Rio de Janeiro remetendo-lhe por todos os vapores da linha de Nova York correspondências literária, religiosas, políticas e de instrução pública, além de tudo mais que possa interessar aos seus leitores. O espírito dos meus artigos será rasgadamente liberal, propondo unicamente as conveniências de que entenda deverem ser preparadas. Pelo que tenho publicado poderá avaliar o que me proponho publicar.⁵

Torna-se indiscutível que o Cônego Fernandes Pinheiro possuía um grande prestígio dentro e fora do país e aproveitava de todas as honrarias e benefícios que o círculo, quer endógeno ou não, poderia oferecer a intelectuais como ele. Não obstante, parece que o grande esforço do eclesiástico para conseguir consagrar-se nas letras brasileiras foi em vão se considerarmos que, posteriormente a sua morte, ficaria à margem na história da crítica brasileira. Esse é um assunto para um outro artigo em que poderei avaliar a recepção negativa da produção bibliográfica do Cônego Fernandes Pinheiro que parece ter sido construída por conta de seu envolvimento intrincado com a tradição retórica, considerado por demais retrógrado, e, principalmente com o universo escolar que o afasta da qualidade "respeitável" de certos tipos de trabalho intelectual. Foi a recepção crítica das novas formulações

⁵ Carta de Ferdinand Denis (Rio de Janeiro - 20/10/1874), encontrada no arquivo do Cônego Fernandes Pinheiro da Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

teóricas e filosóficas subsequentes que, no decorrer da história da crítica literária, estabelecem outros parâmetros de valoração e construindo barreiras entre literatura e escola. Digamos que seu trabalho conseguiu algum êxito, o de ter livrado-lhe do cruel destino de escritor totalmente esquecido e, assim sendo, conseguiu ser mencionado pela maioria dos historiadores da nossa literatura. Pode-se ressaltar, também, que a recepção da obra de Fernandes Pinheiro é quantitativamente maior em comparação a de outros professores e retores do período. Quase todas as histórias literárias, como as de Sílvio Romero, José Veríssimo, Ronald de Carvalho, Nelson Werneck Sodré, Wilson Martins, Antonio Soares Amora, Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Luciana Stegagno-Picchio, José Aderaldo Castelo, entre outras, dele se ocuparam, embora a atenção oferecida seja de caráter referencial sem entrarem em qualquer tipo de discussão e de análise mais acurada. Nelas, passou-se a ser mencionado, com frequência, como participante do grupo precursor de nossa historiografia literária e pela publicação do *Curso elementar de literatura nacional*, e, quando muito, das *Postilas de retórica e poética* e do *Resumo de história literária*.

A CLERGYMAN IN THE BRAZILIAN EMPIRE OF LETTERS

ABSTRACT: I think to study the critical fortune of Clergyman Fernandes Pinheiro seems to be quite interesting. Fernandes Pinheiro was one of the central figures of the Brazilian cultural in nineteenth century. Here, I intend to study the participation of this Clergyman as canon of the Empire of Letters and their strategies for intellectualizing his recognition, nationally and internationally, from some points: his family ascendancy, his critical reception and the diplomatic correspondence with foreign, culturally recognized, for example, Ferdinand Denis.

KEYWORDS: Clergyman Fernandes Pinheiro (1825-1876). Literary Canon . Critical fortune.

REFERÊNCIAS:

BRAGA, Osvaldo Melo. Cônego Dr. J. C. Fernandes Pinheiro: ensaio bibliográfico. *Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, vol. 240, julho-setembro, 1958, p. 232-277.

LACERDA, Virgínia Cortes de. Reivindicações críticas em torno da obra do cônego Fernandes Pinheiro. *Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, vol. 240, julho-setembro, 1958.

LAJOLO, Marisa. O cônego Fernandes Pinheiro, sobrinho do Visconde, vai à escola. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUC/RS*. Porto Alegre, 2 (1), jun. de 1995.

MACEDO, J. Manuel de. Parecer. *Revista Trimestral do IHGB*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, t. 19, sup., 1856, p. 118.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. França Antártica. *Revista Trimestral do IHGB*. Rio de Janeiro: Imprensa nacional, t. 21, 1858, p. 506.

PINHEIRO, Mario Portugal Fernandes. *Cônego Fernandes Pinheiro: vida e obra*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958.

PINHEIRO, J. C. F. *Curso de literatura nacional*. 3ª. ed Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília:INL/Ministério da Educação e Cultura, 1978.

PINHEIRO, J. C. F. *Curso elementar de literatura nacional*. 2^a. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1883.

PINHEIRO, J. C. F. *Estudos históricos*: pelo Cônego Dr. Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1876. (2^a. ed., 1980)

ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo: Siciliano, 1999.

SERPA, Phocion. Os versos do cônego Fernandes Pinheiro. *Revista Trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, vol. 240, julho-setembro, 1958.

SOUZA, Margarete Edul Prado de. Fernandes Pinheiro e as relações França-Brasil. *Letras de Hoje*. Porto Alegre: PUCRS, v. 30, n^o. 3, setembro 1995.

SOUZA E SILVA, Joaquim Norberto de. Episódios da história pátria. *Revista Popular*. Rio de Janeiro: Garnier, ano II, t.V, jan./mar. 1860.

SOUZA E SILVA, Joaquim Norberto de. Parecer a respeito do *Curso elementar de literatura nacional*. *Revista Popular*. Rio de Janeiro: Garnier, ano IV, t.XVI, out./dez. 1862, p. 301-303.

TRIPOLI, Maílde Jerônimo et alii. Um Fragmento de diálogo nos bastidores da história: Ferdinand Denis e Fernandes Pinheiro. *Letras de Hoje*. Porto Alegre: PUCRS, v. 30, n^o. 3, set. 1995, p.109-115

ZALUAR, Augusto Emílio. Estudos Literários: II *Curso de Literatura Nacional* pelo Sr. Cônego J. C. Fernandes Pinheiro. *Revista Popular*. Rio de Janeiro: Garnier, ano IV, t. XIV, abr./jun.1862.

A ORGANIZAÇÃO DE UM ACERVO - ÁLBUM DE LEMBRANÇAS, FOTOGRAFIAS, PROPOSTAS E SIMPATIAS DE ODYLO COSTA, FILHO, VULGO OC,F

Antonia Costa¹

RESUMO: Descrição da organização do acervo de Odylo Costa, filho, jornalista, escritor e poeta. O acervo do escritor permite um retrato tanto de seu tempo, como jornalista e intelectual engajado tendo participado na escrita diária de artigos e crônicas como das questões sociais nas quais participou ativamente, como na luta pelos meninos em situação de risco (depois da morte de seu filho primogênito por um pivete) ou das pessoas com deficiência (como pai de uma menina com deficiência). A característica pessoal da amizade também permite acesso a correspondência com diversos intelectuais brasileiros e portugueses. Seu acervo contém desde documentos pessoais a exemplares de seus livros e das revistas que dirigiu. Para esse trabalho foi utilizado o acervo propriamente dito, assim como material teórico sobre arquivo como “A trama do arquivo” organizado por Wander Melo Miranda. Espera-se que a organização do acervo seja um passo para o reconhecimento de Odylo Costa, filho.

PALAVRAS-CHAVE: *Acervo. Intelectual. Jornal. Literatura. Pessoa Com Deficiência.*

¹ Costa, Antonia Pereira da Silva. Mestrado - PUC-RJ. Departamento de Letras, Literatura, Cultura e Contemporaneidade. Rio de Janeiro, RJ, Brasil – antonia.costa@gmail.com.

Soneto de Odylo

Carlos Drummond de Andrade

Do mirante no sítio do Rocio
Odylo vê o mundo — campo largo,
campo -maior, onde se estende o fio
da completa existência, e, suaveamargo,

o fruto do viver se colhe: sabe
a tudo o que foi sonho e, ainda sonho,
vige, esperança eterna, que não cabe
no tempo o ser, e o vinho no vidonho.

Odylo e Nazareth, tão irmanados
que um não é sem o outro, na paisagem
de filhos e trabalhos ajustados

ao desígnio de Deus: em clara imagem,
feita de transparência e aberta em flor,
nos dois se grava esta lição: Amor.

X-1964

A linha costura os pedaços da memória do que sou, da presença de meu pai, da ausência de minha mãe e de meu pai. Na disputa pelo espaço entre os filhos e os amigos, achei mais fácil deixá-lo para os outros. Ficava com os pequenos left overs: ajudar a separar a roupa pra mala da viagem, aprender a recitar poesia e importantíssimo esperar pelo chocolate que ele me trazia quando era menina. Agora, no momento de uma escrita tão específica e voltada para um lugar tão regrado que é o mestrado me cai no colo essa costura (logo eu, que

como dizia minha mãe, nunca fui boa de costura) de lembranças. E então, nesse desenho de tecidos, vou cerzindo com as minhas lembranças a ausência de meu pai e nesse retrato vou poder tê-lo e compartilhar o OC, f.

Um intelectual

Quem era Odylo Costa, filho, vulgo OC,f? Era meu pai (no jogo interno do “*mal d’archive*” esse é um dado importante, como vemos a partir da leitura de Jacques Derrida²), mas a escolha não tem determinação apenas pessoal ou afetiva. Odylo era um intelectual que pertencia a seu tempo e como uma das características de nosso tempo é o rápido esquecimento, afinal temos de passar ao próximo, ele vai sendo aos poucos esquecido. Com um posicionamento político exercido no seu cotidiano, com engajamento nas questões públicas e, mas não menos importante, porque uma de suas características pessoais era o cultivo da amizade. Amizade que ia além das discussões teóricas das relações entre intelectuais seja em Julien Benda³ seja na sociedade relacional de Roberto DaMatta⁴. Era uma amizade que se estampava no sorriso, na conversa, nas mãos macias, no tempo passado (não era gasto, era curtido, passado, aproveitado) com o jornaleiro, a cozinheira, o ministro ou a pintora. Ele era reconhecido pela amizade.

² Derrida, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*, tradução Rego, Claudia de Moraes, Editora Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2001

³ Benda, Julien, *La trahison des clercs*, Les Cahiers Rouges, Editions Grasset, Paris, 2003 (p72)

⁴ DaMatta, Roberto, *A Casa e a Rua – Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil*, Ed Rocco Rio de Janeiro, 1997

Conto um episódio: um dia se materializaram em nossa casa de Lisboa os ingredientes de um arroz de cuxá, trazidos de viagem para a posse de José como governador do Maranhão. Convocaram-se os amigos de sempre, a Helena e o Domingos, a Lourdinha, os Trigueiros, o João Gaspar e a Isabel, a Sophia, o Rubem A., o prof Chicó, o José Cardoso Pires, o José Blanc, o Alexandre O’Neil, o avô Hernani ...e o Antônio. Alegou o Alçada que tinha indisposição estomacal. (Costa, Pedro. Prefácio. A cozinha do Arco da velha. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1996).

Sua realização mais vital foi a rede de amizades, veneno e remédio contra o mal como diz Derrida: “Se for assim, a amizade é ao mesmo tempo signo, sintoma, representante dessa perversão possível, e, no entanto o que nos protege. O mal e o remédio contra o mal.” (Tradução minha) “*S’il en est bien ainsi, l’amitié serait à la fois le signe, le symptôme, le représentant de cette perversion possible, et pourtant ce qui nous en garde. Le mal et le remède contre le mal.*” (Derrida, Jacques - Politiques de l’amitié suivi de L’oreille de Heidegger. Editions Galilée, Paris, 1994). Foi com os amigos que Odylo construiu sua vida.

OC, f como assinava algumas matérias começa a vida como jornalista, escrevendo para o Jornal do Comercio aos 16 anos, levado por Felix Pacheco. Desde então trabalhou em jornal, escrevendo crônicas e artigos e participando da redação e da direção dos principais jornais cariocas e brasileiros. Fez a reforma do Jornal do Brasil entre os

anos de 1956 e 58. Dirigiu revistas como O Cruzeiro, Senhor e Realidade. Por muito tempo, sua outra faceta, a escrita literária era bissexta (como classificou Manuel Bandeira na famosa Antologia dos Poetas Bissexto Contemporâneos, que incluía o poema Nossa Senhora do Bom Parto de Odylo). O jornal consumia o tempo, mas a partir de 1964, passa a escrever regularmente literatura, tanto poesia, quanto contos e a novela A faca e o rio, que é publicada em 1964 (filmada pelo cineasta holandês George Sluizer em 1972). Era, segundo ele mesmo, homem de duas províncias, nasceu no Maranhão e estudou no Piauí. Aos 16 vem para o Rio e não retorna. Se forma em direito e vive a boemia. Sonhava em um dia ter uma casa com uma varanda de frente para o mar em São Luis. Em 1941, se casou com Maria de Nazareth, por quem foi apaixonado e fiel, era homem de um só amor, cantado muitas vezes em verso e prosa, por poetas como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Participou com Virgílio Mello Franco da criação da UDN e do semanário Política e Letras. Era opositor ferrenho de Getúlio Vargas. E durante o governo Café Filho foi seu secretário de imprensa.

Odylo Costa, filho é um intelectual nos moldes propostos por Gramsci de “Todos os homens são intelectuais, poder-se-ia dizer então: mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais.”⁵ A sua capacidade de unir em torno de si homens e ideias pode ser observada na reforma que estabeleceu no Jornal do Brasil entre 1957 e 1959. O jornal se transforma de um jornal basicamente de anúncios para o principal jornal do Rio de Janeiro, processo que deixou herdeiros, os “odylo boys” que continuaram a exercer o jornalismo, dentro e fora do JB. A renovação foi tão bem estruturada que permitiu que o jornal continuasse o seu papel de influência até os anos 90; por

⁵ -Gramsci, Antonio – Os Intelectuais e a Organização da Cultura Trad. Carlos Nelson Coutinho, *Editora Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, 1982

seu envolvimento com as questões sociais e sua participação pública preenchia também a definição de Edward Said do papel do intelectual:

E esse papel encerra uma certa agudeza, pois não pode ser desempenhado sem a consciência de se ser alguém cuja função é levantar publicamente questões embaraçosas, confrontar ortodoxias e dogmas (mais do que produzi-los); isto é, alguém que não pode ser facilmente cooptado por governos ou corporações, e cuja *raison d'être* é representar todas as pessoas e todos os problemas que são sistematicamente esquecidos ou varridos para debaixo do tapete. (Said, Edward. Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993, trad. Hatoum, Milton, Companhia das Letras, São Paulo, 2005).

Participando diretamente nas questões (especificamente a da criança em situação de risco e da pessoa deficiente), ele não era o intelectual esclarecido a dar soluções, mas um dos que viviam o problema e lutavam. Nesse espaço, dos que são esquecidos ou invisíveis, ele lutou tanto através da escrita, com crônicas e artigos diversos (organizados no livro *Meus meninos e os outros meninos*, de 1981) e também através de ações, fazendo campanha, indo a ministros, pedindo, discutindo, chamando a participação da sociedade.

O acervo de um intelectual

A casa de Odylo foi, é e sempre será, um lugar de confidências. É que nela se encontra o principado da hospitalidade que é dada aos parentes, aos amigos e aos amigos de amigos, que com eles vêm para apreciar este sítio de exemplar acolhimento, cheio de tradições e histórias do Norte, mas onde se misturam brasileiros de todos os cantos de nossa terra. (Chagas, Carlos; Costa, filho, Odylo - Prefácio, *A cozinha do Arco da Velha*, Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1997)

O acervo é a casa de Odylo. Fisicamente mantido na casa de uma de suas filhas, Teresa Costa d'Amaral, que o conserva com cuidado. Ele consiste de correspondência passiva e ativa, documentos, fotografias, originais de livros e artigos, exemplares dos artigos e das revistas em que atuou, fortuna crítica escrita inédita ou publicada. É um passeio pelos espaços e tempos em que viveu: o tempo dos jornais - na direção do *Jornal do Brasil*, entre 1956 e 1958, ou na passagem pelas revistas *Senhor*, *O Cruzeiro* e *Realidade*; o tempo de luta política contra o governo de Getúlio Vargas - os originais do semanário "Políticas e Letras", o espaço das relações de amizade nas cartas, nos bilhetes, nas dedicatórias, com seus padrinhos de casamento Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Gilberto Amado e Carlos Drummond de Andrade; ou com seus compadres Carlos Chagas, Rachel de Queiroz, Afonso Arinos; seus livros de poesia e prosa e os artigos e crônicas para revistas e jornais (*Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil*, *Tribuna da Imprensa*, *a Noite*). O acervo ainda contém o material que guardou da sua luta pela pessoa com deficiência e pelo menor abandonado.

A organização desse material, ainda está sendo feita, obedece à classificação por autor, por data e outra ainda por momentos mais importantes no trabalho do autor. Separado em temas, objetos e tempo, o acervo está a “grosso modo” constituído em correspondência, fotos, contribuição em jornais e revistas, fortuna crítica, originais inéditos e publicados, assim como material variado de recibos a bilhetes tanto de momentos específicos como durante a reforma do Jornal do Brasil como do próprio cotidiano de sua casa.

Lendo o livro “A trama do arquivo” organizado por Wander Melo Miranda, encontrei um texto de Vera Lucia Andrade sobre a biblioteca e o acervo de Murilo Rubião, e ela conta que este era absolutamente organizado pelo próprio. Guardados e organizados todos os papéis e livros. Ainda me lembro das horas gastas por nós meninos, arrumando revistas e livros. Odylo guardava e sabia onde estavam seus papéis com a ajuda da Teresa, mas não sei se poderia dizer organizados. Estão lá todos os papéis: dos recibos aos artigos, dos originais, nas suas diversas formas, mexidos, mudados, rabiscados, os recortes, os primeiros exemplares até as fotos. Teresa, depois da morte do papai, arrumou, em caixas e em pastas todo o material. Agora falta a tarefa de organizar, catalogar, scanear, arquivar. Ao contrário de outros intelectuais, cujo acervo é organizado, verbo intransitivo, o de OC, f ainda vai sendo organizado apesar de arrumado.

Entre o tudo anotado, e nesse acervo estão desde cadernos de anotações a receitas médicas, do Programa do Partido comunista do jornal Moscow News de agosto de 1961 ao jornal Sempre Fixe de Lisboa de 1974, das cartas de amor entre o casal a bilhetes entre os repórteres do Jornal do Brasil.

“Se tudo está arquivado, se tudo é vigiado, anotado, julgado, a história como criação não é mais possível: é então substituída pelo arquivo transformado em saber absoluto espelho de si. Mas se nada está arquivado, se tudo está apagado ou destruído, a história tende para a fantasia ou o delírio, para a soberania delirante do eu, ou seja, para um arquivo reinventado que funciona como dogma.” (Roudinesco, Elizabeth. A análise e o arquivo: uma impressão freudiana, tradução Telles, André, Editora Zahar, Rio de Janeiro, 2001).

As condições técnicas de arquivo, hoje, permitem uma organização em que as classificações se cruzam com facilidade, ao mesmo tempo, como os documentos podem ser scaneados e transformados em imagens e em textos novamente para eventual acesso, é possível no futuro o seu manuseio online e publicamente. Esses critérios de organização evidentemente determinarão cortes e uma hierarquia dos documentos e darão uma feição ao arquivo. Cortes que estão ligados ao que entendemos como acervo, arquivo, memória. Um papel de arconte, que fatalmente se exerce ao se organizar um acervo. Exerço, portanto, nessa minha função de filha e de organizar, um duplo papel: o de arconte e o daquele que procura a história, e assim preciso atuar em vários papéis e usar diferentes vozes. O que se complica o trabalho, permite que ele se torne mais interessante. Estou aqui, ora dizendo o que pode ser lido, ora lembrando do que vivi, ora tentando descobrir o que está encoberto. *“Não há arquivo sem um lugar de consignaçoão, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior.”* (DERRIDA, Jacques. Mal

de Arquivo: uma impressão freudiana, tradução Rego, Claudia de Moraes, Editora Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2001)

O acervo

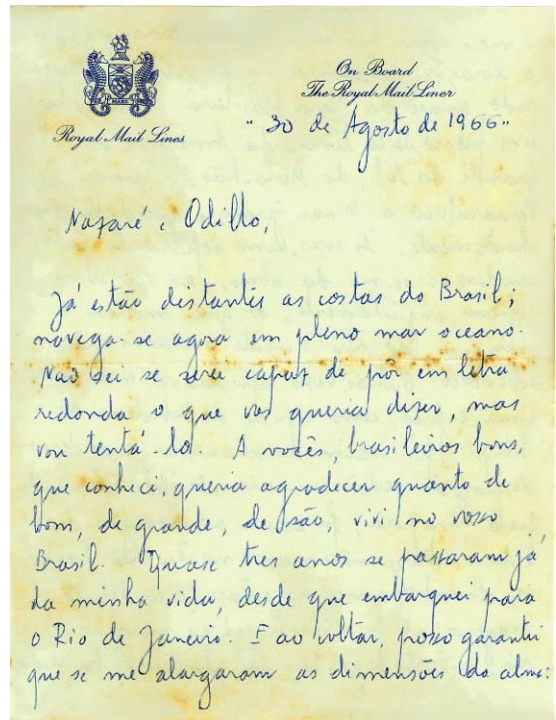
As cartas

A correspondência é gênero literário que o digam as cartas de Mariana Alcoforado ou as Cartas de Sêneca a Lucilius. Se muitos autores/intelectuais tem a ideia de que algum dia suas cartas serão lidas por outros como peças literárias, e por isso a preocupação com a escrita. As do acervo podem ser lidas como cultura, literatura ou história.

Quando artistas e intelectuais trocam correspondência sobre suas atividades, discutindo posições, expondo dúvidas, propondo intercâmbio crítico, estão seguros de que, propositalmente, servem-se desse instrumento particular em substituição estratégica do veículo público, que é o ensaio. Se o ensaio já garante grande flexibilidade ao pensamento, a carta ainda é mais conveniente, pois permite que a busca de saber se enriqueça com a partilha imediata de opiniões, incluindo sensações momentâneas e a flutuação dos afetos. Por isso é que ler cartas alheias é tão estimulante; acompanha-se o processo de conflito e conjunção entre perspectivas diferentes. (Cardoso, Marília Revista Alceu, v.

Na sua correspondência pode se traçar um retrato das relações entre brasileiros e portugueses e a perplexidade quando a imagem que fazem do outro não se cola à realidade. Ou se perceber discussões sobre o que é poesia. Ou ainda os fatos corriqueiros, cotidianos como uma simples receita para polir um móvel dada por um poeta como João Cabral. A seguir dois exemplos: uma carta de Maria de Lourdes Belchior Pontes (Conselheira Cultural de Portugal no Brasil) falando do estranhamento Brasil-Portugal (Fig 1 a 5) e um pedaço da carta de João Cabral falando do verniz (Fig 6).

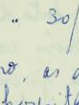
Figura 1
a 5: carta
de Maria
de
Lourdes:



o meu olhar habituou-se a medidas gigantes e o coração dilata-se-me ao ritmo desmesurado quase da terra brasileira. Conheço hoje, um pouco, desta terra - da Amazônia ao Rio grande do Sul, do Maranhão ao Paraná, de Pernambuco a Minas Gerais e quero-lhe, entranhadamente, às vezes, um simplesmente justo apoderava-se-me da alma, faz ver como sofrem, injustamente, os que movem a máquina tão estritamente necessário para sobreviver. Outras vezes apoderava-se-me de mim uma euforia, uma espécie de bebedeira de beleza: fui assim ao atravessar o austero despojado sertão mineiro - de Belo-Horizonte para Pirapora; fui assim ao navegar dias e dias - treze não mais - no Rio São Francisco, olhando quase em extase (e eu detesto exageros, até os estilísticos) as margens, o rio, as cidades zinhas ali plantadas, há rios,

Figura 2 idem página 2
Belchior Pontes de 30 de agosto de 1965

2


On Board
The Royal Mail Liner,
" 30/8/66 - Amazon " 

e paradas no tempo, as gentes boas e misérrimas, que nos acolhiam, hospitaleiras e dignas. Quando desta, como de outras viagens por terras do Brasil imagens de beleza e de dor que nunca mais esquecerei. E não se pode ficar impune, ao olhar assim as coisas e as pessoas; daí sei que as imagens que delas guardamos se nos entranham como tatuagens no coração. Volto mais rica do Brasil, mas não em dinheiro; não fui abastar a cova das patacas; fui a prender lições de humanidade, em novas terras, com novas gentes. Talvez tragá-las uma moçorra: a de ter a certeza de que a viagem que no Brasil se tem dos portugueses é sempre imagem deformada. Todos os povos têm direito à sua imagem, refletindo-se, limpa no espelho do mundo. Foi o por-

Figura 3 idem página 3

que não tiveram no Brasil a fortuna de ver
 sem justiça, reconhecida a sua imagem. Ou será
 que a miséria e as fraquezas que a História pode
 confirmar foram ao ponto de obscurecer a generosi-
 dade e a fôrça também confirmadas pela História?
 Eu sei; se fosse jovem brasileiro, e muitas
 vezes me pus na pele de brasileiro adolescente a
 querer aderir aos seus pontos de vista, eu sei
 que talvez reagisse tão nacionalista e veemente-
 mente (ou mais) do que eles. Mas que podemos
 fazer? Para que os brasileiros tenham uma
 imagem verdadeira dos portugueses e os por-
 tuguês dos brasileiros? Pois também é verdade
 que há quem pense apenas em termos de
 subdesenvolvimento ao referir-se ao Brasil. Há
 quem, displicentemente, aluda ao Brasil, como
 a terra bárbara e ruidosa, abaixo de toda a
 cotação, concedida a terras civilizadas. Mas
 então a alonga-me, por demais. O que eu apen-
 as queria era dar uma pequena agudeza quanto
 feita do Brasil e no Brasil.

Figura 4 idem página 4

Figura 5 idem página 5

3


 Royal Mail Lines

On Board
 The Royal Mail Liner
 " 30/8/65 Amapari "

Agudeza a cordialidade, a estirpe, as longas
 horas de bate-papo, e até as animadas discus-
 sões; agudeza as cores dos vossos artistas - de
 Ojanir ou de Cavalcanti; o vigor de exultâncias
 como Mário Cravo, a força de um Caribé e de
 tantos mais; agudeza as páginas de um
 Guimarães Rosa ou de uma Blakia Lepeste,
 que não quis conhecer, por timidez e só para
 não incomodar; agudeza a beleza e a
 austeridade das vossas paisagens e também
 a sua exuberante, brutal quibase e generosa
 pujança. Acabo. Ve-vos. ei, por estes dias.
 Deixo hoje como sinal de chegada, de
 presença e de amizade grande e grata esta
 carta. S' de Londres, Belton Tontey

6, Habsburgstrasse
EMBAIXADA DO BRASIL
EM BERNA

14.6.1966

Meu caro Odylo,

estou mandando botar no correio, hoje, o verniz de móveis que prometi a Nazareth. São três vidros, de tamanhos diferentes, que numerarei ①, ② e ③. A receita para usar é a seguinte:

a) misturar, na quantidade que se for usar do líquido n. ① 10% do de n. ② e 10% do de n. ③. Isso não está claro; mas vejamos: adicioner, ao volume ~~de~~ do líquido n. ① que for preciso usar, 10% de volume, do líquido n. ② e 10%, do mesmo volume, do líquido n. ③. Ainda não está claro; vejamos: 100% do líquido n. ① + 10% do líquido n. ② e 10% do líquido n. ③. (Aqui já não está claro; mas vocês todos são tão inteligentes que descobrirão o que eu não consigo explicar esta maneira de fazer).

b) dar uma segunda mão, depois da primeira; para esta segunda mão, a ser dada quando a primeira tiver secado, misturar, na quantidade necessária do n. ① 10% do número ③; o número ② fica ausente deste segundo "half-time".

O verniz deve ser aplicado com um pincel e não com "bomba", como no outro lado. Deve ser passado e repassado diversas vezes. Depois de lixado o móvel, claro; a fim de que não sobre- vivam as manchas já existentes. Pois o que o verniz promete não é curar as antigas; é, sim, evitar novas.

Fig 6 carta de João Cabral de Melo Neto de 14 de junho de 1966

A obra literária

"Já o li, todo, relido. É — o livro.
Você o escreveu para o Juízo Final.
Você é um dos seis melhores, maiores poetas
nossos.
A mim, em muito, talvez o que me traz mais
necessariamente a poesia, como conversa prévia
que Deus concede, como marulho de riacho.
Como consolação.
Obrigado, Odylo."

João Guimarães
Rosa

Sua poesia, a novela a Faca e o rio e os contos foram publicados alguns ainda em vida, outros postumamente. Um dia antes de morrer apresenta na Academia Brasileira de Letras seus últimos livros: Boca da Noite foi entregue por Odylo Costa, filho, à Editora Salamandra uma semana antes de morrer. Anjos em Terra de poemas, Meus meninos, outros meninos com parte de suas crônicas e Histórias da Beira do Rio de contos também são póstumos. Os originais assim como o material

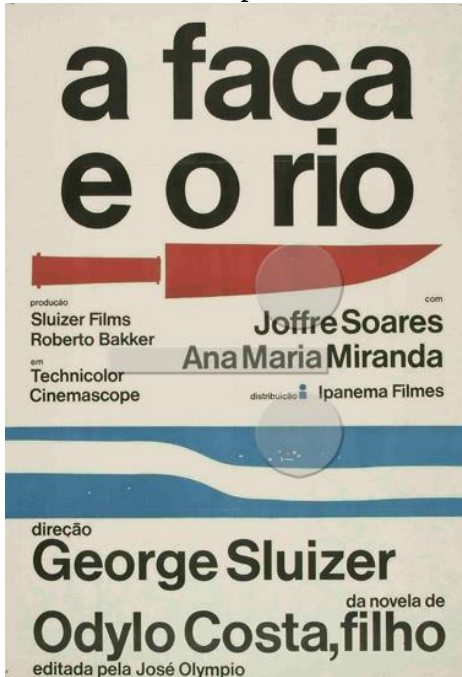


Fig.7 Cartaz do filme A faca e o rio de Georges Sluizer

relativo a essa obra: cartazes, o filme de George Sluizer de sua novela (Fig.7), a fortuna crítica inédita e publicada estão guardados no acervo.

O jornal

Haverá outros, grandes articulistas; haverá outros, fabulosos repórteres; haverá grandes organizadores, campeões de vendagens, gênios de manchete. Mas que reúna em si o complexo dessas qualidades todas, em alto nível; sendo um homem de cultura e bom gosto, ter aquele seguro instinto do que deseja o leitor médio de jornal; sendo indiscutivelmente uma pessoa de inteligência, saber fazer um jornal que satisfaça a todos os gostos de público – ele é esse. (Peregrino Junior - Discurso de recepção de a Odylo na Academia Brasileira de Letras)

O jornal foi seu trabalho central, vivíamos todos na casa em torno do jornal. E são mais de 500 artigos, dezenas de entrevistas e de reportagens. Alguns existem os originais, outros os exemplares, outras apenas cópias. Uma pequena parte foi publicada no livro em que fala das suas duas lutas constantes - a criança em situação de risco, como hoje se denomina e a pessoa com deficiência: *Meus meninos, os outros meninos*. A sua contribuição ao jornalismo brasileiro inclui a icônica reforma feita no Jornal do Brasil. O jornal, antes um jornal de anúncios, se estabelece, a partir de sua direção ente os anos 56 e 58, como um dos mais importantes do país. Mas além dela, ao reler e organizar me surpreendo com a atualidade de suas reportagens como e de seus artigos como no artigo escrito para o jornal *Diário de Notícias* de 1952:

(Especial para o DIÁRIO DE NOTÍCIAS)

[illegible][illegible]

Tão exagerada quanto a opinião do antigo estudante de Belo Horizonte foi a dos médicos que encontrei ontem. Eram contra a fôrça, o fuzilamento: mas achavam

O que me dá a saber tão pouco da morte de Manuel do Nascimento, mas posso afirmar que pareceu com sua vida: Ele era sempre tão igual a si próprio, mesmo depois de tantas horas de trabalho monótono. Ainda sinto sua mão no meu ombro, numa alegre recomendação que esqueci, naquele sábado. Era sábado, a tarde já estava azul, tudo parecia a bebelim, um bebelim, mas não é só ou não um bom costume, não entrarei nessa discussão. Lembrei apenas que para simbolizar o Seu sangue, Nosso Senhor Jesus Cristo escolheu o vinho, não a água; e que nem de Hitler, nem de Stalin, ambos derramados e bebedores do sangue de homens, nunca mais ouvi dizer que tomassem mais algum vinho.

Max parece que nem no porre-mão estava Manuel do Nascimento: e dião tenho pena, embora deva acrescentar que ainda que estivesse não era motivo para o ma-

tarem. Porém tanto não estava que chegou na Delegacia creio que ainda riu para a mulher. Entregou-lhe o relógio e o dinheiro que trazia. A alma deu-a a Deus, e era leve. Bastou um anjo para levá-la aos pés do Criador, e nem foi preciso um anjo muito forte.

[illegible]

55

Preta, Frankenstein ou o Micróbio. Diziam: foi a Polícia.” (Costa, filho, Odylo -Pavana para um preto defunto, artigo para o jornal Diário de Notícias, 1952.) Fig

Os amigos

É que não sou senão a soma dos meus amigos, e foi ela, decerto, que vistes em mim. Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras

“Homem de muitos amigos – dono de uma espantosa capacidade de fazer amigos – estes são de três categorias: paternais – como Manuel Bandeira e Gilberto Amado; fraternais – como Ribeiro Couto e Afonso Arinos; e filiais – como os Odylo’s Boys. Todos esses amigos se compraziam na sua louvação – dele e de Nazareth. É interessante recordar a maneira amorável e paternal com que o tratavam Gilberto Amado e Manuel Bandeira. A 11 de março de 1963, escrevia Gilberto a Manuel: “E que dizer, Manuel I do Brasil, do nosso filho único, na sua tarefa de reerguedor, de ressuscitador?”” Discurso de recepção de Peregrino Junior a Odylo na Academia Brasileira de Letras

Os amigos eram muitos, sentados em torno da mesa, tantos e tão naturalmente que nasce um livro de cozinha “A cozinha do Arco da Velha” em parceria com um de seus amigos Carlos Chagas e com as receitas de Nazareth Costa. A casa era “o principado da hospitalidade” como dizia Carlos Chagas, filho Prudente de Moraes Neto, Manuel Bandeira, Jorge Amado, Ribeiro Couto, Gilberto Amado, Pedro Nava, Luis Jardim, Virgílio Melo Franco, Homero Icaza Sanches, José Rubem Fonseca, Ziraldo, Luis Gutemberg, Heráclio Sales, Peregrino Júnior, Afonso Arinos, Rachel de Queiroz, José Sarney e Castelinho. A comida e as fotos, em grande parte feita pelos fotógrafos dos jornais em que trabalhou, são os melhores testemunhos da amizade exercida cotidianamente por Odylo.

NOSSA SENHORA DE NAZARETH

Manuel Bandeira

Jantando uma vez em casa de Odylo,
Seu amigo Couto, na animação
Do papo — papo que é um deleite ouvi-lo —
Subitamente perdeu a razão

(Só assim se pode explicar aquilo)
E fez o clássico gesto vilão,
Obsceno gesto que a Vênus de Milo
Jamais poderia fazer, pois não?

Desaprovei a licença de Couto
Diante de Nazareth. Que afoito (ou afouto)!
Pois a intemerata piauiense é

A mulher que já encontrei até agora
Mais parecida com Nossa Senhora:
É Nossa Senhora de Nazareth.



Fig 8 Manuel Bandeira e Odylo



Fig. 9 Os Odylo's boys na sua posse na Academia Brasileira de Letras

São os inúmeros amigos que revelam um pouco o meu pai.

Gostaria de apresentá-lo a outros trabalhando com seu acervo. Quando entrei no mestrado, a professora Marília Rothier Cardoso comentou que esse acervo não deveria ficar apenas para a família. Concordo plenamente, mas também não adianta simplesmente entregar a uma instituição, ele precisa ser conhecido e se mostrar atraente às novas gerações. Sem isso ele vai só mudar de lugar e não será pesquisado. E assim como um museu que é apenas a guarda de objetos ou uma biblioteca que não tem leitores, morre, o acervo estará fadado à morte. Enfrento assim o “mal de arquivo”, e o duplo papel que exerço nesse

caso, e me proponho a trabalhar esse acervo, e chamar atenção para o quanto tem de importante e atual.

Quando era menina não gostava de dividi-lo com tantas pessoas, agora num caminho inverso, quero apresentá-lo a outras pessoas. Ao trabalhar nesse arquivo, encaderno, *je relie*, ligo as folhas e cadernos e lentamente esboço um retrato de um homem, um tempo, uma voz.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Manuel Antologia dos Poetas Contemporâneos, org. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1996

BENDA, Julien. La trahison des clerics, edição online estabelecida por Palpant, Pierre, 2006, Québec, Canada

COELHO, Jacinto do Prado "Odylo : coração incendiado" / Jacinto do Prado Coelho. In: Revista Colóquio/Letras. In Memoriam, n.º 51, Set. 1979, p. 42-43.

COSTA, filho, Odylo. Retrato desordenado e declaração de amor a Portugal - Comunicação apresentada pelo Autor à Academia Internacional de Cultura Portuguesa no dia 30 de março de 1967-Lisboa /S. Paulo, Verbo, 1967

COSTA, filho, Odylo. A invenção da ilha da Madeira in A faca e o rio, Edição Livros do Brasil, Lisboa, 1964.

COSTA, filho, Odylo. Tempo de Lisboa e outros poemas, 1964.

COSTA, filho, Odylo. Cantiga Incompleta, poemas, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1971.

COSTA, filho, Odylo. Os Bichos no Céu, poemas infantis, desenhos de Nazareth Costa, Editora Artenova, Rio de Janeiro, 1972.

COSTA, filho, Odylo. Notícias de Amor, Editora Artenova, Rio de Janeiro, 1976.

COSTA, filho, Odylo. A Vida de Nossa Senhora, poemas feitos para os desenhos de Nazareth Costa, Editora Agir, Rio de Janeiro, 1977.

COSTA, filho, Odylo. Boca da noite, poemas, Editora Salamandra, Rio de Janeiro, 1979.

COSTA, filho, Odylo. Anjos em Terra, poemas com desenhos de Nazareth Costa, Monteiro Soares Editores, Rio de Janeiro, 1980.

COSTA, filho, Odylo. Meus meninos, os outros meninos, crônicas sobre o problema do menor abandonado e do deficiente, Editora Record, Rio de Janeiro, 1981.

COSTA, filho, Odylo. Histórias da Beira do Rio, contos, Editora Record, Rio de Janeiro, 1983.

COSTA, filho, Odylo. Cozinha do Arco-da Velha, com Carlos Chagas Filho, Pedro Costa e Pedro Nava, receitas de Íris Lobo e Nazareth Costa, desenhos de São Paulo, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1997.

CUNHA, Eneida Leal. O Brasil ao alcance de todos: imagens da nacionalidade e comemorações dos 500 anos do descobrimento. in Revista Semear, PUC-RJ, http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/5Sem_08.html

CUNHA, Eneida Leal. O Brasil no imaginário português. in Revista Semear, PUC-RJ, http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_11.html

DERRIDA, Jacques. Mal de Arquivo: uma impressão freudiana, tradução Rego, Claudia de Moraes, Editora Relume Dumará, RJ, 2001

FOUCAULT, Michel. La fonction politique de l'intellectuel in «Entretien avec Michel Foucault» <http://1libertaire.free.fr/MFoucault133.html>

GRAMSCI, Antonio. Cadernos do Cárcere, vol. 1. Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1999.

LE GOFF, Jacques. Histoire et mémoire. Editions Gallimard, Paris, 1988.

MIRANDA, Wander Melo,organizador - A trama do arquivo I Belo Horizonte, Editora UFMG, Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 1995.

SAID, Edward. Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993; tradução Milton Hatoum, São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

OBRA ABERTA E VISÃO RESTRITA: A RECEPÇÃO FRAGMENTÁRIA DE *HISTÓRIAS DA MEIA-NOITE*, DE MACHADO DE ASSIS

Dayane Mussulini ¹

RESUMO: *Histórias da meia-noite* (1873) é o segundo livro de contos de Machado de Assis, os quais foram originalmente publicados no *Jornal das Famílias* (1863-1878), entre 1870 e 1873. Como são narrativas que se preocupam em seguir as regras do periódico a que eram destinadas e fazem parte da produção inicial do escritor fluminense, são consideradas, por grande parte da crítica, de menor qualidade estético-literária, ao contrário do que acontece com a ficção machadiana posterior a 1880, que soma um número infindável de estudiosos. Pensando que os primeiros textos merecem um olhar mais atento que respeite o seu processo de criação, pretende-se um levantamento dos primeiros resenhistas contemporâneos a Machado de Assis, ao lado de alguns críticos seus já consagrados, para realizar um contraponto com alguns trabalhos mais recentes, que buscam trazer à luz uma visão menos reducionista e apressada da sua obra inicial, tomando como foco *Histórias da meia-noite*.

Palavras-chave: *Histórias da meia-noite*; *Jornal das Famílias*; Machado de Assis; Recepção.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras “Literatura e Vida Social”, da Faculdade de Ciências e Letras de Assis (Unesp) e bolsista Fapesp. Assis – São Paulo – Brasil. CEP: 19800-220. e-mail: daymussulini@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

Histórias da meia-noite é a segunda compilação de contos machadianos, os quais foram inicialmente publicados no *Jornal das Famílias* (1863-1878), entre 1870 e 1873. A coletânea foi igualmente publicada pela Livraria Garnier, em novembro de 1873, sendo o contrato com Machado de Assis assinado em julho daquele mesmo ano, conforme relata a publicação do dia 23 de julho do *Diário do Rio de Janeiro*.

O livro é composto por seis narrativas que, aparentemente, não apresentam características formais comuns entre si, embora todas elas sejam consideradas possuidoras de laivos românticos, por retratarem os costumes burgueses e por se servirem de uma finalidade moral, buscando, por meio delas, ensinar às famílias uma vivência de “bons costumes”.

O conto que abre a coleção, “A parasita azul”, subdividido em sete capítulos, é o mais extenso deles e apareceu nas páginas do *Jornal das Famílias*, nos meses de junho a setembro de 1872, com o pseudônimo Job. A história se inicia com a volta do protagonista Camilo Seabra ao Brasil, médico recém-formado que fizera seus estudos em Paris. Retornando à terra natal a contragosto – caso contrário o pai lhe suspenderia a mesada –, começa a comparar a cidade francesa com a sua fazenda, no interior de Goiás, na medida em que aquela serve como modelo de civilização. Essa visão é tida por um pseudo-estrangeiro, pois o personagem viveu tanto tempo fora e tinha incorporado tão bem o outro país, que já não possuía o sentimento nacional pelo Brasil, exemplo disso é como aparece a descrição da convencional festa do Espírito Santo, que ocorre em várias regiões brasileiras, servindo de paródia, já que apresenta uma espécie de miniatura de todo o país. Camilo reencontra uma paixão de infância; no entanto, a moça, muito bonita e inteligente, bem distinta das outras jovens do interior, trancou o seu coração à espera do seu amado, mas

não o entregaria novamente se o amor daquele não fosse sincero. Como Camilo Seabra reconhecia nesse casamento a solução de suas angústias, age ardidamente, mentindo descaradamente para reconquistar a confiança de Isabel e de seu pai. Sendo assim, os expedientes românticos utilizados pelo narrador funcionam com o objetivo de zombaria, pois ironiza esse clima idílico, tanto dos falsos apaixonados, quanto da suspeita valorização nacional.

A trama do segundo conto, “As bodas de Luís Duarte”, publicado no periódico em junho e julho de 1873, sob o nome de Lara, gira em torno do casamento de Luís Duarte com Carlota. Principiando-se pelos preparativos da cerimônia, há uma curiosa descrição da casa dos pais da jovem, dos gostos pela decoração, fazendo também uma apresentação dos filhos, um dos quais, Rodrigo Lemos, pode remeter ao personagem homônimo de *Le Cid* (1637), de Corneille, revelando um humor muito acentuado do narrador.

“Ernesto de tal” é uma divertida narrativa, a terceira do livro, que tem como enredo a relação entre Rosina, Ernesto de tal e o “rapaz de nariz comprido”. Foi lido pela primeira vez nos números de março e abril de 1873, assinado por J.J. e Job. A protagonista desejava casar-se a qualquer custo, foi assim que acabou acumulando pretendentes. Ernesto de tal, verdadeiramente apaixonado pela moça, era o mais desprezado, ao passo que o galante “rapaz de nariz comprido” era o preferido da donzela. Após inúmeras peripécias e trapaças, Ernesto de tal consegue casar-se com Rosina.

Em seguida, tem-se “Aurora sem dia”, publicado inicialmente nos volumes de novembro a dezembro de 1870, sob o pseudônimo de Victor de Paula. Trata-se da história de um rapaz volúvel que se acredita “fadado a grandes destinos”. Primeiro, Luís Tinoco deseja se tornar um grandioso poeta, aludindo a figuras caras ao Romantismo, fazendo assim, uma espécie de sátira dessa escola, a partir da associação entre literatura e vida miserável. Mais tarde, desiludido, vai à procura da sua ambição na carreira política, da qual sai mais uma vez

frustrado. Sem saída, o personagem termina como humilde lavrador, mas considerando que ascendeu na vida.

O penúltimo conto surgiu em abril e maio de 1873, assinado por Job, intitula-se “O relógio de ouro”. Sua trama é construída em clima de suspense, próxima a uma narrativa policial, pois a aparição de um relógio de ouro na alcova do casal Clarinha e Luís Negreiros começa a levantar suspeitas sobre um possível adultério por parte da mulher. Somente na última linha da história é que se tem o conhecimento de que o adúltero, na verdade, era o marido.

Por fim, “Ponto de vista” se compõe de uma série de cartas trocadas entre as amigas Luísa e Raquel. Essa última inicia as correspondências a fim de informar e se manter informada sobre as novidades, já que ambas viviam distantes. Quase em todas as cartas havia uma aparente aversão de Raquel por certo moço amigo da família, mas Luísa, desde então, já previa um possível romance, que era absolutamente renegado por aquela que, todavia, acaba casada com o mesmo. A narrativa foi publicada inicialmente de outubro a novembro de 1873.

Quando Machado de Assis compôs *Histórias da meia-noite*, já era um autor conhecido, principalmente na poesia e na crônica, também já havia escrito algumas aclamadas peças de teatro e consistentes ensaios críticos. O seu trabalho era bem aceito pelo público e pelas resenhas dos jornais, as quais eram normalmente muito positivas, quase versando para o encômio. Esse fato ajuda a explicar o porquê, mesmo nessa época, seus primeiros livros de romances e de contos raramente foram analisados na sua totalidade.

Embora houvesse esse reconhecimento do autor, a coletânea abordada não obteve olhar especial, foi algumas vezes citada pelos resenhistas contemporâneos e, posteriormente, por alguns críticos, principalmente os biográficos. No entanto, nunca teve todos os seus contos analisados detalhadamente, de maneira autônoma, respeitando a sua criação original. Outras obras pertencentes à produção da juventude

do escritor fluminense também contam com esse grande espaço vago, no que tange à sua recepção.

O que se percebia, frequentemente, era uma passada rápida de olhos nessas narrativas. Se de alguma era chamada a atenção, era por motivo de alguma polêmica, como ocorreu com “Confissões de uma viúva moça”, conto considerado imoral por um leitor que se autodenominava *Caturra*, assim como mostram as suas publicações na seção “A Pedidos”, do *Correio Mercantil*.²

Sem realizar um juízo de valores, a simples reação indignada de um leitor pressupõe que, talvez, a ficção machadiana revelasse, no mínimo, um duplo sentido, pois se ela fosse lida pela maior parte das leitoras como “bons exemplos” a ser seguidos, essas narrativas também poderiam conter em si certa dose de ironia e de ambiguidade, abrindo portas para uma outra interpretação. O leitor mais atento seria capaz, portanto, de perceber as sutilezas do narrador e de encontrar em seu enredo costumes condenáveis pela sociedade em que vivia, mas escondidos atrás de uma voz moralizante, que dizia exatamente o que era permitido ser feito e o que deveria ser evitado.

Neste sentido, observa-se em todos os contos inseridos em *Histórias da meia-noite* mudanças na sua estrutura narrativa, no momento em que foram transpostos do jornal para o livro. Comumente, ao final de cada texto, há uma espécie de resumo moral da história, deixando claro quais as atitudes sensatas e quais as descabidas naquele ambiente. Já na edição definitiva, esses resumos desaparecem, assim

² O primeiro texto de *Caturra* aparece no volume de 1 de abril de 1865, no *Correio Mercantil*, dentro da coluna “Publicações a Pedido”, recebendo o título de “*Jornal das Famílias*”, o comentário irônico e preconceituoso, já que o conto nem havia sido concluído, despertou a resposta imediata de Machado de Assis, no *Diário do Rio de Janeiro*, no dia seguinte, a 2 de abril de 1865, em que afirma ser *Caturra* algum inimigo do “excelente jornal” de Garnier. As acusações tiveram continuidade, chamando mais pessoas que se manifestaram a favor da narrativa machadiana.

como outros detalhes são adicionados ou modificados, quase sempre na intenção de trazer maior ambiguidade, ironia e humor às tramas. Não que esses recursos não possam ser utilizados a serviço da moral, contudo, com o auxílio deles é que o narrador repensa o seu público, pois lhe permite um papel mais ativo na construção do sentido da sua ficção.

Se há uma concentração exacerbada de pesquisas acerca da obra machadiana, convém lembrar que elas se dirigem a apenas uma parcela da produção do escritor fluminense, como já defendia Jean-Michel Massa, em 1971³. Isso porque mesmo os críticos contemporâneos a Machado de Assis segmentaram a sua obra em duas fases, resultando na quase total desconsideração da primeira, sempre lida de forma reducionista e na apreciação positiva da segunda, tida, desde o momento da sua concepção, como pertencente aos textos mais bem realizados da nossa literatura.

Portanto, estudar os primeiros trabalhos machadianos, consiste, segundo Maria Helena Werneck (1991, p.14), “em gesto de deliberada desobediência”, já que o próprio Machado de Assis desconsiderava, de certo modo, sua criação inicial. Dessa maneira, o presente trabalho busca por meio de uma recolha dos textos críticos, normalmente publicados em jornais ou revistas do século XIX, os quais foram esquecidos, mas são extremamente úteis para o contraponto que se pretende realizar com a sua fortuna crítica já consolidada, também somada a algumas pesquisas mais recentes, mostrar o quanto *Histórias da meia-noite* deixaram de ser contempladas pela recepção machadiana.

³ Ano da primeira edição de *A juventude de Machado de Assis (1839-1870): ensaio de biografia intelectual*, embora o volume consultado seja de 2009, segundo consta na referência bibliográfica do presente trabalho.

A recepção de *Histórias da meia-noite* e outras questões machadianas

Seria ocioso dizer que muito se tem estudado a respeito de Machado de Assis, seja sobre sua vida ou sua obra. No entanto, assim como aponta Jean-Michel Massa (2009) só parte de sua produção literária é considerada pela maior parte dos críticos como merecedora de um olhar mais atento, enquanto muitos textos caem no quase total esquecimento. Esses últimos são quase sempre os trabalhos iniciais do escritor fluminense, nos mais diversos gêneros narrativos. Isso ocorre porque desde a época de Machado de Assis, inclusive obtendo o consentimento do próprio autor, a sua criação foi segmentada em duas fases completamente distintas: a primeira dita de “aprendizagem” seria um espaço reservado para a ficção com características da escola romântica, de fundo quase sempre moral; a segunda lida como de “maturidade” é onde se encontrariam os seus escritos mais bem realizados, os quais pertencem a uma outra discussão, se podem ou não ser considerados realistas, pois são reconhecidos pela sua originalidade de forma e de conteúdo.

Essa divisão se inicia com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que apareceram pela primeira vez em forma de folhetim, na *Revista Brasileira*, entre março a dezembro de 1880, sendo transcritas em forma de livro no ano seguinte, em 1881. Esse romance juntamente com *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), formam a famosa trilogia machadiana, sobre a qual recai o número acentuado de pesquisas, como também ocorre com alguns contos publicados a partir de 1882, com *Papeis avulsos*, ao passo que o estudo da produção anterior a essa data é escasso. Porém, atualmente, encontra-se um esforço maior em trazer para o centro da discussão os textos da juventude de Machado de Assis. Desse modo, o presente trabalho pretende contribuir com o que se tem dito acerca dos seus

primeiros contos, sobretudo dos que se inserem na coletânea *Histórias da meia-noite* (1873).

Como fora supracitado, a recepção machadiana é imensa e, em alguns casos, até mesmo desgastada, pois muitos desses textos já foram superados; contudo, continuam servindo de ponto de partida visto a sua relevância. Buscando uma alternativa que desse conta de, talvez, apresentar um Machado pouco visitado, alguns periódicos oitocentistas foram consultados; a princípio, partindo dos artigos listados por Galante de Sousa, em *Fontes para o estudo de Machado de Assis* (1969). Na sequência, outras fontes da imprensa carioca que estão arquivadas no CEDAP (Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa) foram pesquisadas arbitrariamente, datadas de 1873 a 1874, na tentativa de encontrar textos que dessem notícias da publicação de *Histórias da meia-noite*. Por fim, o trabalho procurou, por meio desses periódicos, estabelecer um contraponto com alguns livros fundamentais da crítica machadiana, somados a outras publicações mais recentes.

Aparentemente, o primeiro jornal a dar notícias da segunda compilação de contos de Machado de Assis foi *O Diário do Rio de Janeiro*, em 23 de julho de 1873, relatando o contrato feito com a Livraria Garnier, pois o livro só saiu em novembro, sendo *A Reforma*, no número de 18 de novembro de 1873, a primeira a comentar sobre a sua aparição. O artigo saiu na coluna “Bibliografia” e, inicialmente, fazia uma exaltação do escritor literário, chamando a atenção para a sua versatilidade nos vários gêneros que escreveu: poesia, romance, crônica, conto e tradução. Sendo assim, com a intenção de “dar sucinta idéia do que contém as delicadas páginas do livro”, a resenha não se comprometia em realizar uma análise minuciosa das narrativas; entretanto, destacando dois contos “A parasita azul” e “Aurora sem dia”, discorre brevemente sobre algumas temáticas sociopolíticas que permeiam os enredos e que denunciavam alguns costumes muito comuns no cenário brasileiro.

No ano seguinte, em 1874, no volume de 23 de março, a revista *O Novo Mundo* traz na coluna “Literatura Brasileira”, a “Resenha Bibliográfica de 1873”, fazendo um levantamento de algumas publicações do ano precedente, reservando dois rápidos parágrafos para *Histórias da meia-noite*, que segundo o autor de pseudônimo *Araucarius* seguem o mesmo caminho iniciado em *Contos fluminenses* (1870), haja vista que se trata de narrativas já presentes no *Jornal das Famílias* e que, de certo modo, apresentam mais ou menos os mesmos assuntos. No entanto, não chega a citar nenhum conto específico.

Os outros periódicos parecem ter omitido o aparecimento de *Histórias da meia-noite*, mesmo *A Vida Fluminense*, que mensalmente costumava comentar as publicações, inclusive de artigos de outros jornais e revistas, não faz qualquer menção ao livro, embora fosse comum ressaltar algum texto ou ilustração do *Jornal das Famílias*, ou de outras publicações da Livraria Garnier. Mesmo a “Resenha Bibliográfica de 1873” foi colocada em pauta, mas sem chamar a atenção para o livro de Machado.

Seguindo a ordem cronológica, a próxima resenha de *Histórias da meia-noite* aparece inserida na segunda das sete conferências pronunciadas por Alfredo Pujol, em 1917 e que mais tarde foram organizadas em livro, *Machado de Assis: curso literário em sete conferências na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo* (2007). Na realidade, trata-se igualmente de um breve comentário acerca de algumas características gerais do livro, tal como o humor mais acentuado do que o de *Contos fluminenses*, mas ainda distante do que é praticado nas obras de “segunda fase”.

O que se vê nesses textos, sobretudo nesse último, é uma tentativa desenfreada de aproximar os acontecimentos da vida de Machado de Assis da sua obra, portanto, muitos dos temas abordados, ou mesmo a forma como são retratados, são vistos a partir da ótica biográfica. Isto é, se os primeiros romances do escritor possuem como temática principal o casamento, isso se deve ao fato de ter se casado

então recentemente com Carolina e estar desfrutando dos anos dourados do seu laço matrimonial. Ou, por exemplo, quando editou em livro os contos que já haviam sido publicados no *Jornal das Famílias* era devido à sua falta de dinheiro e, como trabalhava muito, não lhe sobrava tempo para criar narrativas inéditas.

Indo por esse caminho, depara-se com uma de suas grandes biógrafas, Lucia Miguel Pereira (1939), que categoricamente afirma que as duas coletâneas de contos e *Ressurreição* (1872) “nada valem”, são no geral narrativas fantasiosas, as quais nada têm a ver com a realidade. Possuem narradores românticos e convencionais, personagens estereotipados e uma visão impessoal dos acontecimentos, tudo feito de maneira mecânica, apenas “para fazer dinheiro apressadamente” (p.148). Todavia, reconheceu em *Histórias da meia-noite* “alguma coisa do verdadeiro Machado” (p.151), que se distanciava das histórias de *Contos fluminenses*, cita, por exemplo, o personagem Luís Tinoco, de “Aurora sem dia”, reconhecendo nele um “espécime dos tipos mórbidos que vão povoar a obra de Machado, dando-lhe aquele estranho sopro de fatalismo e loucura que lhe revoluciona o ambiente tão caseiro e cotidiano” (PEREIRA, 1939, p.152).

Novamente, o que se pode observar é a ausência de uma análise mais cuidadosa acerca dessas narrativas iniciais. Normalmente, esses comentários são de ordem genérica e não chegam a abranger os casos únicos dos textos em questão. É como se uma ideia tivesse sido implantada e o pacto consagrado, pois só os aspectos negativos são apontados.

A respeito da primeira ficção machadiana possuir laivos românticos, há uma grande polêmica, dividindo críticos que acreditam

em um Machado romântico, outros que duvidam dessa simples adesão. Segundo Valentin Facioli (1982, p.33)⁴

Machado de Assis realiza um romance *pseudo-romântico*, onde a idealização alencariana, por exemplo, que cumpre um papel monoliticamente conservador, é substituída pela observação de costumes que eram os da sociedade brasileira e os mais arraigados, de sorte que essa produção abria uma *frente de pesquisa* da ideologia.

Ainda muito preso às concepções de Lucia Miguel Pereira, Valentin Facioli acredita que o autor carioca possuía tendências românticas sem consciência, pois servia ao patriarcalismo escravocrata e ao Império nas suas primeiras narrativas. Nesse caso, foi preciso, a princípio, um tempo para que o escritor literário apreendesse a tradição, é nesse espaço onde se encontra sua “primeira fase”; na sequência, foi-lhe permitido criar as suas próprias marcas e que, mais tarde, fariam parte de uma nova tradição, seria, então, o momento da sua “segunda fase”.

Silvio Romero (2008, p.13)⁵, por sua vez, acredita que houve um “desenvolvimento normal de bons germens que ele nativamente possuía, naquilo que a nova tendência teve de bom, e o desdobramento, também normal, de certos defeitos inatos, naquilo que teve ela de mau”. Com essas palavras, o crítico aponta um Machado de Assis ardiloso,

⁴ Trecho pertencente a “Várias histórias para um homem célebre (biografia intelectual)”, escrito para antologia BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982, p.9-59.

⁵ Tirado de ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p.13-18.

que usa das estéticas literárias, o que há de útil para a sua criação, deixando de lado o que não lhe convém, fazendo dele, portanto, um escritor de “meias-tintas”, o qual não estava nem “lá e nem cá”.

Sonia Brayner (1982)⁶ também encara *Contos fluminenses* e *Histórias da meia-noite* como detentores de certo sentimentalismo romântico, muito distinto das suas obras posteriores. No entanto, Silvio Romero afirma que esse romantismo é “pacato e moderado”, diferentemente daquele praticado por José de Alencar ou Joaquim Manuel de Macedo. Até mesmo Antonio Candido, em sua *Formação da literatura brasileira* (1975), não soube definir ao certo se Machado cabia no quadro dos escritores românticos.

Como consequência da alusão aos traços próprios do Romantismo, surgem as críticas ao tom moralizante da sua ficção. Nisso, todos os autores citados até então parecem concordar, tendo em vista que seus primeiros contos são frutos do *Jornal das Famílias*, revista dedicada ao entretenimento das famílias brasileiras, sobretudo das mulheres, que deveriam ser educadas segundo o código de “bons costumes”. O que, neste aspecto, parece ter fugido aos olhos da recepção machadiana, pelo menos, de grande parte dela, foram as exceções de seus textos, nos quais se encontram, muitas vezes, uma prática, de certo modo, subversiva. Mesmo que a moral esteja presente em suas narrativas, em alguns casos, ela aparece aliada ao humor e à ironia, dando à ficção sutileza e ambiguidade.

É nesse aspecto que Antonio Candido (2008)⁷ defende a “ironia fina” e o “estilo refinado” da obra machadiana, os quais ajudam o autor carioca a cutucar a ferida social sem mexer com a moral da população. Isto é (CANDIDO, 2008, p.18),

⁶ “Metamorfoses machadianas”, retirado de BOSI et al. *Machado de Assis*. Op.cit., p.426-437.

⁷ “Esquema de Machado de Assis”, inserido em ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. Op.cit., p.112-124.

A sua técnica consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida (como os ironistas do século XVIII); ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial; ou em sugerir, sob aparência do contrário, que o ato excepcional é normal, e anormal seria o ato corriqueiro.

Embora Candido esteja se referindo a sua obra de “maturidade”, podem-se encontrar esses mesmos elementos nos contos publicados no *Jornal das Famílias*, ou mesmo nos seus primeiros romances, pois, sendo Machado de Assis um adepto da narrativa moral, a sua intenção não era educar, mesmo que esse fosse o programa da revista, mas sim observar. A partir dessa observação, lhe era permitido analisar as atitudes humanas e sobre elas refletir em seus textos, sem escandalizar, tendo em vista que a sua sutileza estava a serviço de sugerir os acontecimentos mais graves, enquanto os banais, ainda que condenáveis sob a ótica da ética, não eram estranhos àquela sociedade e, destarte, plenamente aceitáveis. Por exemplo, no conto “O relógio de ouro”, enquanto a suspeita do adultério recaía sobre a personagem principal, Clarinha, a angústia era geral, pois a mulher não poderia trair o marido, ao passo que, ao se revelar este o traidor, as leitoras sentem um momento catártico; ou seja, o adultério praticado pelo homem era trivial e, até mesmo, compreensível.

Nesse sentido, aparece um outro problema, que se reflete na maneira pela qual as primeiras obras de Machado de Assis são lidas, as quais, geralmente, são compreendidas de acordo com suas produções finais. Isto é, primeiramente, leem-se as últimas narrativas machadianas e só depois é que se procura pelos seus trabalhos iniciais, quase sempre

na tentativa de compará-los, apontando o que falta nestes, mas que estão presentes naquelas.

Aqueles que se guiam por esse caminho sugerem, então, um “aperfeiçoamento estético” no decorrer de sua experiência literária. Outros apostam em uma “ruptura entre as fases”, contudo, de qualquer ângulo que se mire, o método realizado é o mesmo, o da comparação. É a partir disso que Jaison L. Crestani (2007) introduz a sua dissertação de mestrado, intitulada *Machado de Assis colaborador do Jornal das Famílias: da periferia do Romantismo para o centro da literatura brasileira*. Nessa mesma direção, outros estudos acadêmicos buscam trazer à luz uma visão menos reducionista das narrativas publicadas nesse periódico, é o caso das dissertações defendidas por Eduardo M. França (2008), Kátia R. Mello (2007), Mariella A. Pereira (2009) e Márlio B. P. da Silva (2009), as quais, embora encarem a produção machadiana decorrente de um processo gradual de mudança estética, não acreditam na sua ocorrência uniforme. Os pesquisadores afirmam que muitos dos problemas abordados por Machado nas suas obras posteriores a 1880 encontram-se esboçados nas narrativas anteriores, espécie de germens a serem trabalhados, alguns dos quais seguiram essa gradação, outros, em determinados momentos, ficaram estabilizados.

O questionamento sobre a validade da segmentação abrupta, revelando um Machado completamente avesso daquilo que praticava até 1880, existe desde Jean-Michel Massa, pesquisador francês que se dedicou em estudar a juventude do escritor fluminense, dando atenção especial aos anos de 1839 a 1870. Como se pode perceber, a publicação de *Histórias da meia-noite* não está inclusa nesse trabalho, no entanto, há inúmeras ocorrências de análises de outros contos similares, que igualmente estão presentes no *Jornal das Famílias*. Massa aponta várias questões problemáticas acerca da recepção machadiana, sendo uma das mais graves a preocupação excessiva com a vida do autor carioca, deixando de lado a sua produção, que deveria ser o centro das discussões. Talvez seja por isso que a crítica não tenha percebido que

“essa evolução não é linear, mas sinuosa, cheia de meandros e mesmo de inúmeros recuos” (MASSA, 2009, p.28), porém, acredita que “os temas principais da obra podem surgir de modo gradual” (p.27), partindo do princípio de que a temática central da produção machadiana seja “o problema do destino humano” com suas subdivisões e extensões. Dessa forma (MASSA, 2009, p.29),

Veremos como seu pensamento nunca se cristalizou; era sempre reformulado e evoluía à medida que acontecimentos ou novas leituras o enriqueciam. Em virtude dessas oscilações, dessas mudanças, surge um Machado de Assis bastante complexo, às vezes contraditório, mas sem hieratismos.

Sendo assim, é imprescindível que se notem as marcas das inúmeras leituras realizadas por Machado de Assis, cujo rastro aparece em sua obra, ainda que tenha reagido diferentemente sobre elas com o passar dos anos.

Com tudo o que foi dito até aqui, é possível que se concorde com o que conclui Jaison Crestani (2007, p.13), quando diz:

As apreciações, além de sumárias e ligeiras, tendem a adotar uma perspectiva reducionista, em que o parâmetro de análise se pauta na comparação com as formulações da obra madura, reincidindo no realce da inferioridade e da imaturidade dessas primeiras produções.

Destarte, as narrativas iniciais de sua carreira são lidas apressadamente e já com certo conceito preconcebido, tendo em vista que, de acordo com Regina Zilberman (2004), esses textos são

analisados de “trás para frente”; de modo que as primeiras contribuições críticas fossem ao longo do tempo se consolidando, custando a se desfazer, até mesmo na atualidade.

Nesse sentido, é preciso que a ficção machadiana seja considerada autônoma, possuidora de particularidades sim, mas cada uma relevante para o momento em que foi escrita. Assim como defende Regina Zilberman é necessário que se leiam as primeiras narrativas de maneira “emancipada”, sem que haja essa comum comparação com as obras finais. A partir dessa prática de leitura, a criação literária anterior a 1880 poderia mostrar aspectos reveladores ainda ignorados pela crítica; da mesma forma como ocorreu com a análise de *Helena* realizada pela pesquisadora, que conseguiu enxergar as inovações e a originalidade do romance, admirar seu enredo singular e descobrir a complexidade da construção de seus personagens.

Silviano Santiago (2008)⁸, por seu turno, aposta na obra machadiana como “um todo coerentemente organizado”, cujo pensamento comum da crítica é preciso que se dilua, pois chama a atenção para o fato de que (SANTIAGO, 2008, p.125),

(...) talvez seja a qualidade essencial de Machado de Assis: a busca, lenta e medida do esforço criador em favor de uma profundidade que não é criada pelo talento inato, mas pelo exercício consciente e duplo, da imaginação e dos meios de expressão de que dispõe todo e qualquer romancista.

⁸ “Retórica da verossimilhança”, inserido em ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. Op.cit., p.125-139.

Sendo assim, o ensaísta pertence ao grupo contrário a essa divisão abrupta da produção do escritor fluminense, haja vista que muito das temáticas, ou mesmo os estilos, desenvolvidos nas suas obras posteriores já estavam inseridos nas anteriores. Todavia, esse pensamento reafirma a ideia de que há um aperfeiçoamento evolutivo da sua estética, ao passo que, como defendeu Jaison Crestani e Jean-Michel Massa, acredita-se que essa maturidade não se deu de maneira linear, mas é inegável a sua existência, ainda que muitas das primeiras narrativas possuam originalidade e, por isso, merecem ser lidas com autonomia.

O recente trabalho de Gustavo Bernardo (2011), nesse aspecto, tem muito a contribuir com essa reavaliação de conceitos, sugerindo que se desfaça qualquer enquadramento de Machado de Assis, seja em determinada escola literária, época ou mesmo meio, já que o escritor deveria ser apenas considerado machadiano, devido ao seu estilo ímpar. No caso, o pesquisador defende a tese de que Machado não pertence ao Realismo, assim como também não deve ser inserido no Romantismo, haja vista que onde quer que seja colocado, terá de ser feito com várias restrições. Primeiro, porque o próprio escritor fluminense abominava a escola realista, dizendo que por meio dessa estética, o narrador tudo dizia, perdendo, dessa forma, o papel ativo do leitor⁹. Segundo, pois em qualquer manual didático em que se vão buscar referências ao autor, sempre é frisado que seu realismo, ou seu romantismo, é abordado de forma única e sempre acompanhado de adjetivos, por exemplo, o “microrrealismo psicológico”, segundo os estudos de Eugênio Gomes (1958), ou o “realismo superior”, conforme defende Alfredo Bosi (1970), ou ainda, o “realismo sobretudo enganoso”, de John Gledson (1986). Quando se trata de aspectos românticos, os fatos são os mesmos, como vimos, o romantismo praticado por Machado é “pacato e

⁹ Ver também a tese de doutorado de Deise J. T. de Freitas (2007), que contribui com o debate sobre a aversão de Machado de Assis ao Realismo.

moderado”. Por último, de acordo com Abel Barros Baptista (2003), os textos do escritor não se encaixam em nenhuma moldura, já que sua singularidade é tamanha que se faz necessário ensinar ao leitor como devem ser lidos.

Portanto, com toda essa preocupação inflamada em categorizar o estilo machadiano, parece que o prejuízo incide sobre sua própria obra, sobretudo aos primeiros contos, cuja recepção, como vimos, é bastante fragmentária e lacunar. Quando ela acontece, é por meio de tentativas isoladas, não há trabalhos até então que procuraram estudar as coletâneas iniciais conjuntamente, suas características, seus questionamentos, seu estilo. Há sim, alguns contos, como “Aurora sem dia” e “O relógio de Ouro”, sobre os quais recai algum olhar mais atento, contudo, ainda restam quatro narrativas de *Histórias da meia-noite*, esquecidas nas páginas amareladas das velhas edições.

O próprio Machado parecia saber que esses contos ficariam alheios ao conhecimento do leitor, diferente de outras obras suas, tendo em vista que na “Advertência” de *Histórias da meia-noite*, escrita em 10 de novembro de 1873, declara:

Vão aqui reunidas algumas narrativas, escritas ao correr da pena, sem outra pretensão que não seja a de ocupar alguma sobra do precioso tempo do leitor. Não digo com isto que o gênero seja menos digno da atenção dele, nem que deixe de exigir predicados de observação de estilo. O que digo é que estas páginas, reunidas por um editor benévolo, são as mais desambiciosas do mundo.

Aproveito a ocasião que se me oferece para agradecer à crítica e ao público a generosidade com que receberam o meu primeiro romance, há tempos dado à luz. Trabalhos de gênero diverso

me impediram até agora de concluir outro, que aparecerá a seu tempo.

Reconhece-se nesta citação a alusão que faz a José de Alencar, já que este publicava suas crônicas na *Revista da Semana* (1900-1962), com o título de *Ao correr da pena*. De maneira muito irônica e se utilizando do recurso retórico da falsa modéstia, Machado de Assis, ao chamar a atenção de que o conto não é um gênero menor, ele diz exatamente o contrário, ao comentar sobre a publicação e a recepção do seu primeiro romance, *Ressurreição* (1872) e de um outro que ainda está por vir. Essa hierarquia foi consolidada por muitos escritores literários e também pelos críticos e ajudam a compor uma postura depreciativa de outras narrativas em prosa, como é o caso do conto e da crônica. É essencial perceber que, assim como o romance, o conto igualmente permite e, até mesmo, demanda uma apreciação subjetiva por meio de profundas reflexões.

O Jornal das Famílias e seu assíduo colaborador, Machado de Assis

O *Jornal das Famílias*, trata-se, na realidade, de uma revista mensal, fundada pelo francês Baptiste Louis Garnier em 1863, era impresso em Paris e distribuído no Rio de Janeiro pela Livraria Garnier, que se situava na famosa Rua do Ouvidor. Contando com quinze anos de ininterruptas edições, circulou até 1878, com cerca de 108 volumes¹⁰, todos altamente ilustrados, demonstrando a superioridade da imprensa europeia, sobretudo da francesa.

O projeto nascera da ideia de dar continuação à *Revista Popular* (1859-1862), cujo objetivo era tornar acessível todos os ramos do

¹⁰ Ver MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis, 1839-1870*: ensaio de biografia intelectual. 2.ed. São Paulo: UNESP, 2009. p. 459.

conhecimento para as pessoas que não possuíam estudos. Para aquelas já formadas, a revista viria contribuir para a profusão do seu saber. Nesses parâmetros, Garnier buscou popularizar o conhecimento, levando-o para as diversas camadas sociais, também como uma espécie de educar essa classe em ascensão, a burguesia. Para isso, os artigos que a compunham tratavam desde a agricultura até a literatura, passando pela indústria, física, medicina familiar, música e outras artes.

Seis meses depois do fim do período e com a promessa de ampliar o seu público alvo, veio o *Jornal das Famílias*. A promessa foi parcialmente cumprida, pois a continuação chegou, em contrapartida, em vez de se dirigir a um maior número de leitores, a revista priorizou atender, como o nome já indica, às famílias brasileiras e, sobretudo, às mulheres e moças. Agora, o projeto era preparar as donzelas para o casamento e, quando se tratando das senhoras, de reforçar os cuidados dessas com o lar. Dessa forma, seus artigos possuíam um caráter religioso e moralizante, quando se apresentava na forma de texto literário, havia uma tendência romântica, espelho do gosto das senhoritas e senhoras da época. Na “Carta aos Leitores” do primeiro volume, em janeiro de 1863, expressava-se assim:

Hoje, mais corajosos do que antes, convencidos de que aquele auxílio não nos abandonará, e por isso mesmo que desejamos correspondê-lo, de algum modo mais plausível, resolvemos sob o novo título de *Jornal das Famílias*, melhorar a nossa publicação. O *Jornal das Famílias*, pois, é a mesma *Revista Popular* doravante mais exclusivamente dedicada aos interesses domésticos das famílias brasileiras.

[...]

Mais do que nunca dobraremos os nossos zelos na escolha dos artigos que havemos de publicar,

referindo sempre os que mais importarem ao país, à economia doméstica, à instrução moral e recreativa, à higiene, em uma palavra, ao recreio e utilidade das famílias. (*Jornal das Famílias*, 1863, p.1-2)

Assim como é esclarecido na carta-programa, preocupado com os interesses domésticos das famílias brasileiras, o periódico buscou trazer à luz artigos que ensinassem às mulheres os trabalhos manuais, dicas de economia doméstica e de higienização pessoal, além da diversidade de textos artísticos, como os de literatura, música e pintura.

Diferentemente da *Revista Popular*, o novo periódico era confeccionado em forma de fascículo, isto é, cada número não era senão uma continuação do anterior, fazendo com que o público tivesse o interesse em obter todos os exemplares, dando, assim, um caráter perene aos volumes.

Ademais, ainda no plano da sua constituição gráfica, pensou-se em compor o jornal de maneira distinta da habitual, pois em cada página só conteria o texto a ser abordado, excluindo aquele acúmulo de colunas sobre diversos assuntos sem ligação entre si, de forma a dar uma concepção mais limpa, sem poluição visual.

Embora a revista fosse organizada para praticamente só abranger o público feminino, a primeira “Carta às Leitoras” só chegou após seis anos da sua circulação, em janeiro de 1869, quando a redação comenta sobre os sucessos obtidos até então, desejando um bom ano às leitoras, pedindo que essas continuem com a assinatura do periódico. Esse fato, conforme assinalou Silvia Azevedo (1990), vem para reforçar a estrutura patriarcal das famílias brasileiras. Sendo assim, observa-se no fragmento abaixo as leitoras a quem o jornal se dirige:

Graciosos romances têm sido publicados em
nossas colunas nos seis anos de existência que

já contamos, e parece-nos que nem uma só vez a delicada susceptibilidade de VV. EEx. tem sido ofendida. Anedotas espirituosas e morais têm por certo causado em VV. EEx. o prazer que as pessoas de finíssima educação experimentam nesse gênero de amena literatura, e mais de uma vez conseguiram dissipar as névoas da melancolia que haviam acumulado nas belas fronteiras das nossas leitoras. (*Jornal das Famílias*, 1969, p.2)

Nota-se que não se trata de uma leitora comum, mas sim daquela que recebeu uma “boa educação”, tanto material quanto espiritual, tendo em vista que os textos pressupunham uma atitude moralizante, por meio da “amena literatura”, isto é, de uma literatura criada a partir do velho conceito da Antiguidade, defendida por Horácio, para divertir, instruir e educar. Como a mulher também era associada ao sofrimento, as narrativas não poderiam se utilizar senão das artimanhas românticas, tentando mostrar a essas mulheres as várias ciladas que o coração armava para destruírem suas vidas, ensinando, ao mesmo tempo, que elas deveriam obedecer aos seus pais e marido.

Portanto, preocupada em agradar ao público feminino, a revista buscou trazer à tona inúmeras narrativas que respondessem às inquietações de espírito das leitoras, tendo como principal colaborador Machado de Assis, que inicia seu trabalho em 1864, no segundo ano de existência do *Jornal das Famílias*, com o conto “O frei Simão”, uma espécie de paródia de *Amor de perdição*, em que narra a história de dois jovens apaixonados, mas que devido às exigências paternas, não podiam concretizar o sonho do casamento, ambos preferiram, assim, à morte.

Embora Salvador de Mendonça, conforme mostra Jean-Michel Massa, afirme que Machado de Assis tenha escrito para a *Revista*

Popular, só encontramos textos assinados em seu nome ou em pseudônimos seus reconhecidos no *Jornal das Famílias*, onde publicou cerca de setenta contos, segundo os dados apresentados por Raimundo Magalhães Júnior (1981), de 1864 até 1878. Jean-Michel Massa e John Gledson colocam em xeque, no entanto, a autoria de algumas dessas narrativas, tendo em vista que como eram escritas sob vários pseudônimos, há a dúvida se pertenciam mesmo ao escritor fluminense. Todavia, o crítico inglês igualmente lhe atribui os mesmos 70 contos.

O uso de pseudônimos, nessa época, era muito comum, sobretudo entre os literatos que trabalhavam também na imprensa. Estudos justificam que essa prática ocorria para que os escritores pudessem distinguir a sua produção, alguns eram mesmo utilizados a fim de esconder a verdadeira autoria, talvez porque tivessem receio da exposição de determinados ideais, ou porque queriam brincar com o leitor ou com algum companheiro de profissão, por exemplo. Notadamente, Machado valeu-se de um número infundável de pseudônimos, no *Jornal das Famílias*, uns dos mais recorrentes foram Job. J.J., Marco Aurélio, Max, Máximo, Victor de Paula.

Jean-Michel Massa, contudo, aponta para um grave problema a respeito dos pseudônimos machadianos, pois, teria algum outro autor lhe tomado emprestada uma ou mais das suas personalidades, haja vista que sendo sua autoria conhecida, poderia lhe gerar bons frutos? Nesse sentido, alguns contemporâneos diziam que Machado de Assis era o único colaborador da revista, embora houvesse uma lista com outros vinte e um nomes, dos quais constavam Joaquim Manuel de Macedo e Joaquim Norberto de Sousa Silva. Evidentemente, é inegável a autoria dos treze contos dos quais seis compõem *Contos fluminenses*, seis estão presentes em *Histórias da meia-noite* e um se encontra em *Papeis avulsos*.

***Histórias da meia-noite e outros* livros: uma prática de reedição**

Segundo dados biográficos, levantados por Luis F. Ribeiro (2008), Machado de Assis (1839-1908) produziu 218 contos, dos quais muitos foram inicialmente publicados em revistas e jornais, como é o caso das coletâneas *Contos fluminenses* e *Histórias da meia noite*, ambas editadas no *Jornal das Famílias* e só compiladas em livros, em 1870 e 1873, respectivamente. O tema mais abordado nas duas obras é o do casamento, quase sempre frustrado, demonstrando, mais uma vez, uma forte tendência patriarcal do século XIX brasileiro, em que os pais de família eram, muitas vezes, os responsáveis pela infelicidade conjugal.

Tratando-se de uma revista séria, que se comprometia em fornecer o código dos “bons costumes” às famílias burguesas brasileiras, era preciso de que seus escritores se adequassem a essa demanda. Machado de Assis não fugiu às regras, por isso mesmo, a sua criação inicial é considerada, muitas vezes, de menor valor estético-literário.

De acordo com Lucia Miguel Pereira (1939, p.149-151), os primeiros contos, embora sejam “inconsistentes e falsos”, talvez, “valham mais” do que *Ressurreição*, isso porque algumas daquelas narrativas possuem, em alguns casos, uma “observação interessante” e “personagens bem lançados”, os quais eram a exceção, pois a maioria era estereotipada, dentro dos parâmetros românticos. Claramente, a autora demonstra uma preferência pelo gênero romance, afirmando ser esse o grande momento de Machado, quando se dedicava à sua obra final. Atribuía até mesmo nas suas crônicas contemporâneas aos contos iniciais, certa maturidade, trabalhos mais bem executados, normalmente, porque as publicações jornalísticas eram mais sinceras, com tomadas claras de posição; em outras palavras, não era necessário

se ajustar às exigências do editor, como foi o caso do *Jornal das Famílias*.

Roberto Schwarz (1982, p.412) encara a sua ficção inicial como representante de um “antiliberalismo”, pois como escrevia a favor da moral das famílias brasileiras, essa instituição era a “intocável depositária da ordem e do sentido da vida”, qualquer um que se afastasse dessa família santificada, era retratado como o vilão. Ainda que tenha abordado a questão da “cor local”, o que foi negado por Silvio Romero, “o seu resultado literário inicialmente era ruim, pois dava a palavra ao atraso histórico do Brasil, cujo efeito, enquanto não se produzia distanciamento analítico qualquer, que o abrisse e ventilasse, só podia ser o provincianismo” (p.411)¹¹. Sendo assim, esses textos “enjoativos e abafados” se restringiam a irrevogável ordem do pai, da família, da tradição e do casamento.

Sonia Brayner (1982, p. 426), por sua vez, acredita que assim como a crônica “o conto lhe dará a oportunidade de explorar outros ângulos e categorias importantes nesta sua renovação da arte literária”. Ou seja, vai lhe servir de laboratório ficcional, onde será possível aprimorar as suas técnicas conforme a sua experimentação, que resultará em um estilo próprio, praticamente sem antecedentes, ao mesmo tempo em que chegou a aperfeiçoar o próprio gênero. A autora vê em *Contos fluminenses* e *Histórias da meia-noite*, certa “teatralidade”, na qual há a presença constante dos diálogos entre os personagens, representando “uma irônica definição do papel da linguagem como construção fundamental do indivíduo” (p.434). Esses diálogos sempre estiveram inseridos na sua produção, após 1880, essa prática é mais comum entre “sujeito-destinatário-contexto”.

Ademais, enquanto Sônia Brayner aposta que as personagens femininas normalmente são ingênuas e retradas com pureza,

¹¹ “Generalidades”, inserido em BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. Op.cit., p.411-414.

apresentando uma fibra moral quase sobre-humana, Mário de Andrade (2008, p.48), por outro lado, enxerga nas mesmas personagens mais perversidade e inteligência dos que possuem os homens, por serem “mais capazes de dar uma finalidade mais complexa à vida”.¹²

Ainda em relação aos personagens machadianos, sobretudo aos primeiros, Alfredo Bosi (1982, p.437) diz que o sentimento que os move, seja de forma latente ou evidente, é a “condição fundamental de carência”. Isto é, “objetivamente, a situação matriz é sempre o desequilíbrio social, o desnível de classe ou de estrato, que só o patrimônio ou o matrimônio poderá compensar”. Isso explica as tendências patriarcais lidas nas primeiras narrativas do escritor fluminense e, igualmente, a solução que se procura por meio do casamento. Também é essencial para melhor entender os conceitos de patriarcalismo/paternalismo e da relação de favor, defendidos por Roberto Schwarz; haja vista que essa sociedade necessita de um padrinho para ampará-la em seus momentos mais difíceis, por exemplo, na busca de um bom emprego ou na de um bom casamento, sempre na ambição de “crescer na vida”.

Todavia, sendo representantes de uma certa conduta, esses personagens não poderiam agir despidos de suas máscaras, eis a ironia e a ambiguidade da moralidade machadiana, na medida em que costumes poucos éticos, por falta de melhor expressão, são comentados com a mais fria naturalidade. Neste sentido, em *Contos fluminenses*, segundo Bosi, percebe-se uma “obsessão da mentira”, por meio da qual, longe de possuir traços românticos, os personagens se escondem atrás de sentimentos puros, a fim de que sua crueldade não transpareça, é o caso, por exemplo, de “O segredo de Augusta”, cuja mãe não quer que a filha se case, com receio de envelhecer à vista da sociedade, assim que sua filha lhe desfavorecer com um neto, no entanto, a mulher dava a

¹² Excerto obtido de “Machado de Assis(1939)”, extraído de ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. Op.cit., p.45-58.

entender que o casamento não era aprovado por excesso de zelo com a menina.

Já em *Histórias da meia-noite*, “é a primeira vez que o enganador triunfa”. Ao passo que, comumente, os personagens “transgressores” eram repreendidos no final das histórias, saindo como vitoriosos os mais puros e honestos, agora, o papel se inverte. Sobre esse aspecto, em “A parasita azul”, analisa Alfredo Bosi (1982, p.439): “o conto, comprido e assaz convencional no estilo, tem a sua moral: os apaixonados são mutuamente enganadores e, na exata medida em que sabem trapacear, alcançam a meta dos seus desejos. A casa é idílica, o cerne é realista”. Destarte, volta-se a um assunto já discutido, os personagens machadianos agem de forma tão complexa que não podem ser enquadrados em uma determinada escola literária, assim também ocorre com o seu estilo.

Jean-Michel Massa (2009, p.461), em contrapartida, vê nas publicações machadianas do *Jornal das Famílias*, personagens como autômatos, detentores de descrições superficiais. Aqueles considerados infratores da moral recebem severamente a sua pena. Esses textos “constituem um *vade-mecum* da arte de viver e de amar que se assemelha às brasileiras, jovens e menos jovens. Heróis e heroínas dão mão forte à intriga, a fim de que o bem triunfe: também o amor, desde que seja sincero”, pois, caso contrário, seria condenado pela sociedade e, Machado, preocupado em instruir suas leitoras não cometeria tal desvio.

Entretanto, próximo ao que acredita Alfredo Bosi, Jaison Crestani (2006) conclui que, embora os contos machadianos obedeçam a essa finalidade moral, é possível e imprescindível observar uma postura subversiva por parte do autor brasileiro, haja vista ter se utilizado da sua ironia e do seu humor típicos, também com o intuito de desestabilizar o público, até então acostumado com outro tipo de leitura.

Neste aspecto, é importante notar que em *Histórias da meia-noite* as narrativas que o compõem apresentam inúmeras emendas na

sua estrutura quando foram editadas da revista para a versão definitiva em livro. O mesmo ocorre com outros contos, também pertencentes ao periódico, analisados por Kátia R. Mello, em sua dissertação de mestrado, *Machado de Assis leitor de si mesmo: um estudo a respeito da reescritura de alguns contos de Machado de Assis* (2007). Mais tarde, a prática torna a acontecer com as histórias de *Papeis avulsos* (1882) e *Histórias sem data* (1884), conforme mostrou Jaison Crestani na sua tese de doutorado (2011), *Machado de Assis e o processo de criação literária: estudo comparativo das narrativas publicadas n'A Estação* (1879-1884), na *Gazeta de Notícias* (1881-1884) e nas coletâneas *Papéis avulsos* (1882) e *Histórias sem data* (1884).

Como resultado de uma outra pesquisa nossa, percebemos que, a partir da comparação entre as edições em jornal e em livro, aliado à concepção de obra aberta, segundo Umberto Eco (2011), as modificações ocorrentes refletem um aspecto essencial da escrita machadiana, pois servem como mostra da sua percepção e, por conseguinte, da sua atuação enquanto editor de seus textos. Entendendo por aberta na sua acepção mais ampla, qualquer texto está sujeito a modificações e interpretações várias, porque não há obra fechada em si mesma, até porque o leitor tem o seu papel ativo no processo de recriação.

Contudo, não se pode esquecer que Machado de Assis optou pelas emendas conforme acreditou melhor se adequar ao seu público, diferente do que ocorre com uma narrativa em que é alterada pela própria interpretação do seu leitor. Lembrando que mesmo havendo essa possibilidade de intervenções múltiplas, as mesmas devem ser orientadas, pois a sua “abertura” não significa que qualquer entendimento é válido; ao contrário, é preciso que os acontecimentos ficcionais justifiquem o levantamento de conjecturas feito pelo analista.

Portanto, esses contos machadianos poderiam ser considerados abertos na medida em que foi possível ao próprio escritor, enquanto

leitor e editor de suas narrativas, modificá-las pensando em diferentes públicos. O que vem comprovar a sua preocupação com a recepção.

Dessa maneira, as mudanças realizadas, seja pelo editor ou pelo narrador, revelam a sua capacidade de poder ser executadas de diferentes formas, sendo cada uma delas relevante para a economia do texto. Por exemplo, a simples alteração na relação de parentesco entre Luís Tinoco e o velho Anastácio traz ao conto uma discussão muito maior, problemática para o cenário brasileiro e que ainda pode ser lida como atual. Em contrapartida, embora haja essa diferença, as atitudes dos dois personagens um com o outro não se modificam, mas a simples nomeação “padrinho” já chama a atenção para a sua questão social, sem a qual poderia passar por despercebida. Sendo assim, a inserção de detalhes pode querer demonstrar a preocupação do narrador em apontar para novas temáticas, as quais se desejam problematizar, a partir de uma construção mais complexa.

Percebe-se, destarte, uma postura mais irônica do narrador, pois ao dar ocorrências diversas no corpo de suas narrativas, permite uma leitura mais ambígua. Se no jornal, o autor teria como obrigação o ensinamento dos “bons costumes”, Machado procurou colocar em suas narrativas elementos morais e românticos; já no livro, espaço onde se pode ousar mais, buscou trazer elementos narrativos que dessem conta de atribuir um papel maior ao leitor, sem grandes preocupações.

Todavia, não se pode ignorar que os contos continuam possuindo certa tonalidade moral, mesmo porque fugir dela não era o seu intuito. Não se deseja, inclusive, defender que nessa literatura com a finalidade de instruir não pode conter o *tropos* da ironia e do humor; ao contrário, nota-se por meio das histórias do próprio Machado o quanto esse casamento triplo pode ser bem realizado, chegando, em alguns casos, a ser até mais eficaz, são os casos de algumas sátiras e paródias.

Portanto, se o autor escolheu se servir em maior escala da ironia e do humor foi para trazer às suas narrativas o efeito de ambiguidade, pois ao novo público almejado era permitida essa possibilidade de

distintas interpretações, ao passo que as leitoras do *Jornal das Famílias*, deveriam obrigatoriamente tirar delas os conselhos de “boa conduta”.

É nesse sentido que se explica a preocupação incessante do escritor com o seu público, porém, tratando-se de literatura, deve-se sempre estar atento às intenções do texto, visto que as do autor nem sempre serão claras, tratando-se de Machado de Assis, quase nunca, pois seu objetivo é justamente ocultá-las.

CONCLUSÃO

A discussão acerca da recepção machadiana abre caminhos estreitos e tortuosos, tendo em vista que é um dos escritores mais lidos e comentados no cenário da literatura brasileira. Assim como todo artista, Machado de Assis possui alguns escritos mais bem acabados, complexos e universais do que outros; entretanto, não somente devido à sua personalidade, mas, sobretudo, graças a suas preocupações maiores, essas obras “menores” merecem uma nova contemplação, que se desligue totalmente da comparação com a produção “madura”.

Mesmo porque, analisando paralelamente os contos e romances posteriores a 1880 aos anteriores a essa data, percebe-se claramente que todos os itens elencados por Antonio Candido (2004), em seu “Esquema de Machado de Assis”, representantes das principais tendências do escritor fluminense, as mesmas podem ser vistas na sua criação inicial, embora o crítico a tenha completamente desconsiderado. Desse modo, fica evidente que por mais que os contos apresentem certa finalidade moral, a sua preocupação está ligada a uma série de críticas dos costumes da época, que certamente não exclui a funcionalidade do texto em deixar uma mensagem ao leitor. Ao contrário, servem não só para apontar o desenvolvimento do escritor, mas também o da própria literatura brasileira, ainda que se perceba o seu afrouxamento estilístico.

Deixando a análise comparativa de lado, tem-se a oportunidade de compreender o processo de escrita de seus textos, os quais foram

pensados para cada tipo de leitor a que se almejava. Se era preciso instruir as mulheres, Machado se incumbiu de dar aspecto moral à sua narrativa; quando quis abranger um público maior, tratou de dar ambiguidade à essa finalidade moral, já que tornava-se possível e até preciso fazê-lo.

Portanto, desconsiderar a sua obra inicial é ignorar o seu trabalho enquanto criador literário. É também não reconhecer a sua preocupação em estabelecer um forte diálogo com público leitor, que vai além de se adequar aos seus gostos, pois muitas vezes chega a formá-los, tendo em vista que nesse período, grande parte da população brasileira não sabia ler. Foi com a ascensão e o fortalecimento da burguesia que a literatura passou a ser objeto de consumo; no entanto, no Brasil, esse processo ocorreu tardiamente devido ao precário sistema educacional. Segundo Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2001), em “A construção do leitor”, partindo do exemplo de *A mão e a luva* (1874), as autoras demonstram o quanto o narrador machadiano é volúvel e deve sempre ser visto com olhar desconfiado. Nesse sentido, o leitor de formação romântica é constantemente enganado, na medida em que acredita em todas as “verdades” do narrador, pois foi assim que aprendeu a ler, sem o distanciamento crítico que o obriga a duvidar, a separar a ficção da realidade. Machado de Assis, por sua vez, seria então um dos primeiros a ensinar que só se aprende a ler por meio da literatura, ao passo que não se deve compreender somente o que está escrito no papel, ao contrário, tem de enxergar o que está latente nas entrelinhas.

*OPEN WORK AND RESTRICTED VISION: THE FRAGMENTARY
RECEPTION OF HISTÓRIAS DA MEIA-NOITE,
BY MACHADO DE ASSIS*

ABSTRACT: *Histórias da meia-noite* (1873) is the second book of short stories by Machado de Assis, all of which were originally published in *Jornal das Famílias* (1863-1878), from 1870 to 1873. Concerned with following the rules of the journal to which they were destined while also being part of the initial production of the fluminense writer, the narratives are considered by a great number of critics to be of lesser literary aesthetic quality, contrary to what happens with machadian fiction posterior to 1880, which sums an endless number of scholars. Deeming that the early texts deserve a cannier look that respects their creative process, it is intended to make a survey of the first reviewers, contemporary to Machado de Assis, in addition to some of his consecrated critics, to establish a counterpoint with a number of more recent works, that strive to bring to light a less rash and reductionist sight of his initial work, having *Histórias da meia-noite* as the focus.

Keywords: *Histórias da meia-noite*; *Jornal das Famílias*; Machado de Assis; Reception.

REFERÊNCIAS

ASSIS, J. M. Machado de. *Obra Completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, vol. I, II, III e IV.

ASSIS, J. M. Machado de. *Histórias da meia-noite*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

AZEVEDO, Silvia Maria de. *A trajetória de Machado de Assis: do Jornal das Famílias aos contos e histórias em livro*. (Tese de Doutorado). São Paulo: USP, 1990.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: EdUNICAMP, 2003.

BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1982.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fabio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. São Paulo: Itatiaia, 1975.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: Idem. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antonio. *Esquema de Machado de Assis*. In: Idem. *Vários Escritos*. 4. ed. reorganizada pelo autor. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

CRESTANI, Jaison L. As marcas dos periódicos nos contos de Machado de Assis. *Revista Patrimônio e Memória*, Assis, v. 1, n. 1, 2005.

CRESTANI, Jaison L. A colaboração de Machado de Assis no *Jornal das Famílias*: subordinações e subversões. *Revista Patrimônio e Memória*, v.2, n.1, 2006.

CRESTANI, Jaison L. *Machado de Assis colaborador do Jornal das Famílias: da periferia do Romantismo para o centro da literatura brasileira*. (Dissertação de Mestrado). Assis: UNESP, 2007.

CRESTANI, Jaison L. *Machado de Assis e o processo de criação literária: um estudo comparativo das narrativas publicadas n'A Estação (1879-1884), na Gazeta de Notícias (1881-1884) e nas coletâneas Papeis avulsos (1882) e Histórias sem data (1884).* (Tese de Doutorado). Assis: UNESP, 2011.

ECO, Umberto. A poética da obra aberta. In: Idem. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovani Cutolo. Rev. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FRANÇA, Eduardo Melo. *Ruptura ou amadurecimento? Uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis*. (Dissertação de Mestrado). Recife: UFPE, 2008.

FREITAS, Deise J. T.. *A composição do estilo do contista Machado de Assis*. (Tese de Doutorado). Florianópolis: UFSC, 2007.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Trad.: Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GOMES, Eugênio. "O microrrealismo de Machado de Assis". In: Idem. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José. p.52-62.

GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis em formação (à roda dos jornais)*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.

HUTCHEON, L. *Uma Teoria da Paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAUSS, Hans R. et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª ed.. Coord. e trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 2001.

MAGALHÃES JR, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981. vol.I e II.

MASSA, Jean Michel. *A juventude de Machado de Assis: 1839-1819*. Prólogo de Antonio Candido; tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. 2ª ed. rev. São Paulo: UNESP, 2009.

MELLO, Katia R. *Jornal das Famílias e Machado de Assis: um perfil do periódico de Garnier e seu principal colaborador*. VII Jornada Multidisciplinar: Humanidades em Comunicação. Bauru: UNESP, 2005.

MELLO, Katia R. *Machado de Assis leitor de si mesmo: um estudo a respeito da reescrita de alguns contos de Machado de Assis*. (Dissertação de Mestrado). Assis: UNESP, 2007.

MINCHILLO, Carlos Alberto C.. Salto triplo para queda em falso : uma leitura de “Aurora sem dia”, de Machado de Assis. *Revista Machado de Assis em linha*, ano 3, n. 5, 2010.

PEREIRA, Cleide M.. Em busca do “narrador machadiano”: a experiência dos primeiros contos. *Darandina revisteletrônica*, v. 2, n. 2, [s/ d].

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1939.

PEREIRA, Mariella A. *Machado de Assis: uma poética de contrastes. Contos do trágico e do riso*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: USP, 2009.

RIBEIRO, Luis F.. Machado um contista desconhecido. *Machado de Assis em linha*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, jun. 2008.

ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1982. pp.13-24.

SILVA, Márlío B. P. da. *Procedimentos paródicos e distanciamento irônico em Papéis avulsos, de Machado de Assis*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: USP, 2009.

SOUSA, José Galante de. *Fontes para estudo de Machado de Assis*. Brasília: INL, 1969.

ZILBERMAN, Regina: “Helena, um caso de leitura”. In: _____. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 2004.

ARTIGOS
Estudos Literários

A PLASMAÇÃO DA MEMÓRIA EM PALIMPSESTO: (AUTO)BIOGRAFIA E ARQUIVO EM *A MISTERIOSA CHAMA DA RAINHA LOANA*, DE UMBERTO ECO

Lilian Reichert Coelho (UNIR)¹

Resumo: Apresenta-se uma leitura do romance-ensaio de Umberto Eco, *A Misteriosa chama da Rainha Loana* (2005), pelo viés conceitual do arquivo, tal como proposto por Jacques Derrida (2001). A reflexão orienta-se pelo questionamento sobre as potencialidades da “memória de papel” onde o personagem-narrador entende poder reconstituir a memória autobiográfica perdida após um acidente. Para tanto, analisa-se, sobremaneira, os modos como Eco força, em dobra, a instituição literária, confrontando-a/homenageando-a a partir da sua materialidade (impressa) e da sua convivência com outros artefatos culturais impressos, que, na contemporaneidade, tanto lhe dão sustentação quanto lhe retiram do lugar instituído. O esforço empreendido também aponta, ainda que lateralmente, sempre com o romance em foco, o (auto)biográfico como um dos traços constitutivos da cultura e da arte contemporâneas, seja na produção literária, seja na audiovisual.

Palavras-chave: memória; literatura contemporânea; cultura impressa.

Abstract: It presents a reading of the novel-essay by Umberto Eco, *The mysterious flame of Queen Loana* (2005), through the conceptual bias

¹ Professora Adjunta I lotada no Departamento Acadêmico de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal de Rondônia/campus de Vilhena. Membro do Grupo de Pesquisa em Poética Brasileira Contemporânea (GEPOEC)/UNIR/Vilhena. Professora do Mestrado em Estudos Literários da UNIR/Porto Velho e Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNEMAT. Pesquisadora CNPq.

of the archive, such as proposed by Jacques Derrida (2001). The reflection is guided by the question about the potential of the “memory of paper” where the character-narrator believes he can rebuild the autobiographical memory lost after an accident. For this end, we analyze the ways Eco compels, in the hinge, the literary institution, confronting it/paying tribute to it from its materiality (printed) and its coexistence with other cultural printed artifacts, that in contemporary times, both support it as remove it from the legitimized place. The effort also points, albeit in the sideways, always with the focus on the novel, the (auto)biographical as one of the most significant features of contemporary culture and art, in literary and/or in audiovisual productions.

Keywords: memory; contemporary literature; printed culture.

Como fazer do bicho-homem uma memória?
Como gravar algo indelével nessa inteligência
voltada para o instante, meio obtusa, meio
leviana, nessa encarnação do esquecimento?
Talvez nada exista de mais terrível e inquietante
na pré-história do homem do que a sua
mnemotécnica. Grava-se algo a fogo para que
fique na memória: apenas o que não *cessa de*
causar dor fica na memória.

(NIETZSCHE, 1998)

Introdução

A misteriosa chama da Rainha Loana, publicado por Umberto Eco em 2004, traz, logo na capa, a indicação: romance ilustrado. De fato, a narrativa constitui-se de palavras de imagens, a maioria delas

“ilustrações” coloridas, não produzidas para ilustrar o texto, mas tomadas prontas da cultura impressa ocidental do século XX, o que é significativo e será explorado adiante. Em três partes e dezoito capítulos, desenvolve-se a história de Giambattista Bodoni, de apelido Yambo, que perdeu a memória autobiográfica ou afetiva em um acidente não muito esclarecido. Há poucas imagens gráficas interpostas à narrativa no primeiro capítulo, centrado no percurso de Yambo, que acorda no hospital, em Milão, onde reside, e tem de reaprender a perceber as sensações em trechos descritivos algo sinestésicos de tão saborosos, instigando o leitor a refletir (*sapere*: saber/sabor) sobre como deve ter sido escovar os dentes pela primeira vez, por exemplo, embora rapidamente passe a executar mecanicamente os movimentos corporais.

Acordei de novo. Talvez porque no sono eu estava coçando a virilha e o escroto. Debaixo das cobertas suei. Chagas de decúbito? A virilha é úmida, mas passando-se a mão nela de modo demasiadamente enérgico, depois de uma primeira sensação de prazer violento, sente-se uma fricção desagradável. Com o escroto é melhor: passando-o por entre os dedos, delicadamente devo dizer, sem chegar a apertar os testículos, sente-se algo de granuloso e levemente peludo: é bom coçar o escroto, não é que a coceira suma logo, torna-se aliás mais forte, mas dá mais gosto de continuar. (ECO; AGUIAR, 2005, p. 20)

Com isso, Eco parece aplicar à ficção de modo crítico-reflexivo seus estudos de Filosofia, Teoria da Linguagem e Semiótica, pois Yambo é o sujeito cognoscente incapaz de recordar as próprias experiências vividas, dependendo, para isso, de uma “memória de

papel”, isto é, do que aprendera pela materialidade palpável e visual do impresso e da paisagem sonora da infância e adolescência. Após o acidente, tudo o que o personagem sabe de si e da sua vida pregressa é, portanto, tributário do que leu e ouviu, o que conseguiu memorizar das experiências alheias relatadas nos livros, nas histórias em quadrinhos, nas canções populares. Mas, tudo isso está fora do texto (*hors-texte*) e, por isso, não nos interessará no percurso aqui empreendido, por razões expostas adiante.

Seria injusto com o livro afirmar que o personagem-narrador consegue viver ancorando-se exclusivamente na memória dos aprendizados intelectuais ou do deleite proporcionado pelas citações que consegue proferir de cor. A angústia está no seminal: Yambo esquecera por completo a memória afetiva. Isso, sim, faz sua nova condição soar terrível. Uma coisa é esquecer um fato ocorrido, outra é não ter lembrança da família, da infância, da adolescência, das filhas e dos netos. E este é o “novo homem” apresentado por Eco, o “animal semântico” (VENTURA, 2011, p. 454) em busca não de significados, mas correspondências da inscrição dos afetos que sente no corpo (as misteriosas chamas) no bloco mágico da memória.

Tanto é assim que, na primeira parte, o romance assemelha-se a um dos relatos de Oliver Sacks (inclusive citado à página 13), mas em primeira pessoa. Assim como os pacientes de Sacks, Yambo teve de (re)aprender a conhecer/reconhecer as pessoas, as sensações, os sentimentos, julgando possível reencontrar um “si próprio” pretérito perdido na névoa, com a memória autobiográfica que se foi. Nas palavras do personagem, aborrecido com a situação: “Aprendia coisas acontecidas comigo como se tivessem acontecido com outra pessoa.” (ECO; AGUIAR, 2005, p. 24). Um bovarismo (PIGLIA, 2006) às avessas, pois, ao invés de uma personagem que performatiza o que lê, o que se tem é uma busca difusa pelos traços da infância que pudessem restituir a memória a Yambo, através de materiais que considera terem sido seminais em sua formação individual pela leitura, especialmente,

de ficção. É esse o percurso que conduz toda a segunda e mais instigante parte do livro, intitulada Uma memória de papel.

Yambo lia, ouvia e recordava mecanicamente, não de modo “autêntico”, isto é, não pelo supostamente vivido, mas pelo aprendido indiretamente. Tanto, que afirma: “Não estou apenas desmemoriado, mas *talvez* viva de memórias *fictícias*” (ECO; AGUIAR, 2005, p. 67) [grifos meus]. Não pode ter certeza sobre nada que lhe contam, pois os supostos fatos, ao serem narrados, já vêm interpretados pelos outros. Exemplifica isso a dúvida de Yambo sobre o avô: teria sido ele fascista? Ou exatamente o contrário? Sobre a questão posta, ainda que sob outros prismas, Benjamin (1985) surge iluminador, ao refletir sobre a possibilidade de desaparecimento do ato de narrar devido à exacerbação de narrativas sem alma que proliferam no mundo precário da falta de intercâmbio de experiências. Como pode não haver quase nada a contar num mundo de onde pulula o excesso de histórias narradas? Mas Eco vai além, posicionando-se criticamente como leitor/escritor contemporâneo: o que há a narrar? Como fechar os olhos para toda uma cultura impressa, gráfica, popular-massiva, que acompanha a produção literária “séria” durante todo o século XX e que, no século XXI, exacerba sua presença com as possibilidades digitais?

1. Apocalípticos², tremei! Memória, esquecimento, arquivo e cultura popular-massiva

No sentido das considerações expostas, a *intentio operis* de *A misteriosa chama da Rainha Loana* parece ser, justamente, atualizar a questão benjaminiana, e, ao mesmo tempo, questioná-la amplamente, a partir das tensões entre diversos tipos de registros de manifestações culturais impressas entre si e no interior das hierarquias e disputas que envolvem a nomeação e a atribuição de valor na literatura. Expliquemos: a narrativa em apreço, bastante simples, aliás, adota

² Referência ao livro *Apocalípticos e integrados*, de Umberto Eco (1987).

como procedimento nodal o amálgama (inclusive entranhando nas malhas da textualidade) de registros impressos de diversas ordens – do artístico ao utilitário mais banal – para discutir, pelo recurso narrativo e temático da falta de memória do personagem-narrador, a aporia contemporânea do “boom de memória” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 249), que convive em simbiose com a perda das certezas oferecidas pelas referências tradicionalmente “eleitas” para explicar a ordem das coisas.

Exemplifica isso a quantidade de produções biográficas e autobiográficas que circulam na contemporaneidade nos mais variados registros e todo o questionamento sobre a história coletiva em sua face oficial, o que abriu espaço, na academia e no mercado, para produções centradas no estudo da vida “vista de baixo” (BURKE, 1992), na metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991), dentre outros movimentos de porte similar. Portanto, seguindo esse fio interpretativo, identificamos na tensão aporética entre memória e esquecimento o cerne da problemática central do livro de Eco. O “coleccionismo de coisas mínimas” (BENJAMIN, 1994) do avô concorre ao lado do monumental (o antiquariato do neto); o banal, do espetáculo; o individual, do coletivo, em simbiose e disputa, jamais em dicotomia.

Breve enxerto sobre a temática do colecionismo, apenas a título de curiosidade: uma fotografia algo “clássica” de Freud displicentemente apoiado numa escrivaninha, segurando a ponta de um charuto, é reveladora do apreço pelas coleções verificável na cultura ocidental pelo menos desde o século XIX, como aponta criticamente Benjamin (1994) ao contrapor o *flâneur* ao burguês. “A superfície da mesa de Sigmund Freud, por exemplo, era atulhada de vestígios de sua paixão da vida inteira pela aquisição de esculturas clássicas. Freud levou consigo a coleção para a Inglaterra quando precisou fugir da Viena controlada pelos nazistas, e se deu o trabalho de mandar fotografá-la *in situ* antes de partir.” (SUDJIC, 2010, p. 105). É evidente que o hábito tem dimensões diferentes no século XX e no XXI, mas,

não fosse o avô ter sido um contumaz colecionador, Yambo não teria qualquer chance de procurar acionamentos para o passado via memória afetiva, e, não fosse ele mesmo colecionador e livreiro-antiquário, até a memória dos dados aprendidos estaria comprometida, o que inviabilizaria a narrativa e as discussões que ela provoca.

Em *A misteriosa chama da Rainha Loana*, a tensão acima evocada materializa-se na busca pessoal e solitária do personagem-narrador desmemoriado pela biografia perdida, sua infância, sua gênese. No entanto, trata-se apenas da epiderme de um enredo simples e até nem tão original assim. É no modo de construção do jogo entre lembrar/parecer lembrar/esquecer que a narrativa desenha sua força estética e comunicativa, ao fazer o movimento do personagem resultar vão, pois sua busca ancora-se num perigoso princípio: o de que é possível reconstituir a memória, sem perceber que “não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquiva da mesma maneira” (DERRIDA, 2001, p. 31). E quem ordena o arquivo? É possível encaixotar a memória? Na linha da reflexão proposta, o pessoal e o coletivo andam de tal modo juntos que o biográfico e o social, o histórico, implodem todos os esforços de definição e classificação, auxiliados pela ficção como método, que não é mais o reino absoluto nem exclusivo da literatura. Se é que tal reino existe enquanto tal, isolado, o que Umberto Eco parece questionar desde o cerne.

A fim de explorar um pouco mais as nuances do livro, é preciso localizar o tempo-espço da narrativa e, em *A misteriosa chama da Rainha Loana*, o percurso da tentativa de recuperação da memória afetiva perdida está plasmado em um tempo-espço bem particular: Solara. Trata-se da localidade onde se situa a antiga casa de campo da família de Yambo, onde, no labiríntico sótão – tão labiríntico quanto a memória do protagonista ou, poder-se-ia dizer, a própria memória humana – o personagem adulto tenta reconstituir a vida pregressa por meio do material gráfico que foi recolhido, armazenado e lhe restou de herança. Quem fora o arquivista? Pergunta sem resposta... Literatura,

histórias em quadrinhos, selos, cartões-postais, revistas, jornais, discos, cartazes, peças publicitárias e objetos comuns de invólucro ilustrado que, supostamente, povoaram a infância do narrador-personagem, compõem o arquivo que articula, em relação visceral com a narrativa verbal, a segunda parte do livro: Uma memória de papel.

A casa de campo em Solara, “caverna da memória”, não é apenas o substrato espacial onde os fatos mais importantes transcorrem, mesmo porque não é o lugar de ação do personagem no tempo presente. O casarão agiganta-se ao longo da segunda parte da narrativa, assumindo contornos heterotópicos (FOUCAULT, 2006, p. 415), pois, além de abrigar o arquivo da infância e da adolescência do narrador-personagem, como assim ele acredita, servira de refúgio e esconderijo para perseguidos do fascismo, durante a II Guerra Mundial. Solara representa, portanto, toda uma qualidade de lugares que são, na visão de Foucault,

(...) lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados, invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis).

Compreendida dessa forma, a casa de Solara surge como a heterotopia típica do cemitério, configurando-se como um tipo de “[...]”

lugar que não deixou de existir, mas que funciona diferentemente em relação a funções assumidas no passado ou assume funções diversas no mesmo período” (FOUCAULT, 2006, p. 418). Não se trata mais do refúgio da família e dos combatentes do regime fascista durante a II Guerra Mundial, do lugar onde o menino Yambo podia libertar-se da vida entediante da cidade, da casa de veraneio da família constituída por Giambattista Bodoni, livreiro-antiquário³. E é tudo isso também, sobreposta e simultaneamente. A casa e as caixas de papelão que ela preserva constituem a materialidade da ilusão de recuperação da memória autobiográfica de Yambo, mas é também de toda uma geração, o próprio e o alheio (com)vivendo com intensidade numa ambiguidade fundamental entre o que aconteceu e passou, o que restou, o que poderia ter sido e a incidência dessas virtualidades na contemporaneidade, nos tipos de arte, de cultura e de narrativa possíveis.

Na avaliação do narrador-personagem, os recônditos espaços do amplo sótão da casa de Solara funcionam como espécies de portais que lhe permitiriam acessar, de algum modo – bastava que os índices corretos fossem acionados –, seu passado afetivo, o da convivência familiar, das amizades, das primeiras leituras e experiências pessoais. De volta ao sótão da casa onde vivera parte da vida, herdada de gerações, anota ingenuamente o narrador-personagem, associando a construção à própria vida: “Pensava que os porões simbolizassem a acolhência do útero materno, com suas umidades amnióticas, mas eis

³ Vale pontuar que Umberto Eco retoma o nome Bodoni como referência ao nome de uma conhecida família tipográfica/fontes (nome atribuídos às letras não manuscritas, também chamadas de caracteres, que surgem após a popularização da prensa). O tipógrafo Giambattista Bodoni, de Parma, foi um famoso tipógrafo, tendo sido responsável pela criação da família de fontes neo-clássicas chamadas Bodoni que, por sua vez, consistiam na evolução de famílias mais antigas de *design* de tipos (cf. BICKER, 2001, p. 38-39).

que aquele útero aéreo fazia as vezes com seu calor quase medicamentoso.” (ECO; AGUIAR, 2005, p. 123).

Embora acolhedor, o sótão e seus segredos não são tão reveladores quanto pensa o personagem, pois o que sucede é a perseguição frustrada dos rastros da infância e a execução de um périplo genealógico igualmente malogrado. Entretanto, em que pesem os logros, trata-se, em parte, do compartilhamento com o leitor empírico do percurso de formação de um leitor voraz que se torna livreiro-antiquário, a partir de uma referência óbvia: o avô.

E, do volume que tem a presença-ausência do avô é que Eco convoca uma das discussões mais interessantes do livro, relativa ao livreiro-antiquário dividido ao meio, parafraseando Calvino com seu visconde. Yambo não tem como acessar seu passado a não ser pelas misteriosas chamas, faíscas não de conhecimentos intelectualmente adquiridos (saber), mas de emoções suscitadas no passado (sabor), inflamadas por algum artefato cultural visual ou sonoro que, de algum modo, está ligado visceralmente a acontecimentos relevantes do ponto de vista afetivo. No entanto, as misteriosas chamas (memória involuntária) mais escondem do que revelam, conduzindo o personagem a um estágio delírio que pode ser outro coma, um sonho, a morte. Tal movimento aponta para a circularidade da narrativa, pois, no início, Yambo despertara de uma situação similar: “Tudo começou assim. Era como se acordasse de um longo sono, e no entanto ainda estava suspenso num cinza leitoso. Ou quem sabe não estava acordado, mas sonhando. Era um estranho sonho, desprovido de imagens, povoado por sons.” (ECO; AGUIAR, 2005, p. 9).

De fato, o maior problema do narrador-personagem não é a falta de memória, mas a crença na capacidade de encontrar um fio que estabeleça causalidades diretas entre passado e presente, entre experiências e fatos. Tal retrocesso, no entanto, não é empresa fácil, pois, após o acidente, como já referido, Yambo torna-se capaz de lembrar o que lera, tanto em obras eruditas quanto naquelas de gosto

médio, popular ou mesmo de consumo massivo (classificações que a personagem insiste em replicar, ainda que de modo irônico), mas não o que vivera na forma de experiência direta, angustiando-se sobremaneira. E, assim, o percurso de tentativa de reconstituição do passado, impossível a qualquer pessoa, conserva-se como a profunda rasura da narrativa, uma ferida irreconstituível na forma de romance-ensaio. Desse modo, Eco esgarça as fronteiras da literatura como instituição, insere a discussão sobre o aspecto afetivo, autobiográfico da memória e suas relações com a arte e a cultura, além de problematizar a relação com a “realidade”, em especial, com a assim chamada “realidade histórica”, convocada ao longo de toda a narrativa de *A misteriosa chama da Rainha Loana*.

Assim, pode-se dizer que a narrativa configura-se como um romance sobre a literatura como instituição, como arquivo (no sentido derridiano), talvez, como um arqui-arquivo que, no entanto, é desconstruído episódio a episódio, solapando o esforço conservador pelo encantamento produzido pelo visual e musical mais volátil, sempre em estreito laço com o verbal, mas jamais dependentes dele. Isso porque na visão de Yambo, o passado pode ser rastreado, conhecido, por estar plasmado materialmente na cultura impressa do século XX.

E, a partir dessa crença do personagem, a instância narradora apresenta intenso diálogo com elementos variados de toda a cultura impressa ocidental (isto é, da impressão, numa das acepções atribuídas por Derrida, no sentido de grafia ou escritura), pois não se pode perder de vista que o personagem é livreiro-antiquário e consumidor – desde a mais tenra infância – de tudo o que as máquinas e técnicas de impressão foram capazes de imprimir e lançar ao mundo. Da *imagérie* d’Épinal ao Mickey Mouse, passando pelo *in-foglio* de 1623 *William Shakespeare’s Comedies, Histories & Tragedies*, num trânsito frenético de descobertas e de certificação da enciclopédia, que jamais pode ser exclusivamente individual, pelo menos não na dinâmica da obra em tela.

Também não é gratuito ter sido o avô do protagonista o grande arquivista, o arconte organizador (a lei, o que comanda, conforme Derrida (2001, p. 12), mas que também já não ocupa seu lugar, que ajuda a destruir) da memória do neto. O avô fora um colecionador de artigos da cultura impressa gráfica, não apenas de livros raros, como o neto erudito, mas de tudo quanto podia reunir: selos, cartões-postais, revistas, jornais, caixas de cigarro, latas de produtos alimentícios, cartazes de filmes, etc. E, como impressão é herança, justifica-se o retorno a Solara, em busca de alguma ordem no caos da memória perdida. Sobre o avô, o narrador, ao tomar conhecimento de alguns aspectos do “próprio” passado pela mulher, Paola: “Meu avô era um estranho personagem. Na cidade onde nasci ele tinha uma loja, quase um armazém de livros velhos. Não eram livros antigos e de valor, como os meus, mas apenas livros usados e muita coisa do século XIX. (...) Não ganhava muito, mas se divertia. E depois dos anos vinte, recebeu a casa de Solara como herança de um tio-avô.” (ECO; AGUIAR, 2005, p. 37).

Por outro lado, não poderiam ser os tios os grandes arquivistas? Ou anarquivistas? Estes, segundo Amalia (caseira da casa de Solara), com a morte do avô e dos pais de Yambo, venderam parte das terras e dispuseram tudo o que encontraram e que por algum motivo não desprezaram ao lixo em caixas atiradas de modo caótico ao sótão. Assim, ao mesmo tempo livre das autoridades e por elas conduzido, é que Yambo empreende todo seu esforço. E se os tios tivessem se desfeito de outros materiais imprescindíveis? E se o material disponível no sótão pertencesse a outras pessoas e não à família ou a ele próprio? E mais: por que as tais caixas encerrariam o passado, qual “memória de papel”, bastando, para isso, procurar atentamente e estabelecer uma ordem arcônica de consignaço (DERRIDA, 2001, p. 14)? Como Yambo não é o sujeito autorizado para reunir aquele *corpus* nem é capaz de dar-lhe qualquer unidade – sequer é escritor (apenas leitor e colecionador) –, o que alcança, ao final, é a rarefação ainda maior da

memória e a incomunicabilidade total. Isto é, o retorno ao estado inicial: de sono ou de coma.

Justamente quando crê lembrar pessoas e episódios, ou seja, a estabelecer uma ordem que julga correta (o que não passa de engodo), o personagem tem outro acidente, apresentado com um estado de delírio prenhe de “justaposições surreais” de imagens e personagens vistas e fantasiadas (STEWART, 2007, s/p). “Por que o sol está se fazendo negro?”, pergunta-se o personagem na linha final do romance.

A herança, portanto, parece constituir uma chave interpretativa interessante para o esforço de leitura aqui pretendido, embora uma explicação seja impossível, pois falamos de dentro do arquivo que tentamos desvendar, seguindo, portanto, suas regras e convenções, como assinala Derrida (2001). Tudo foi herdado por Yambo: a casa de Solara, o gosto pela coleção, o apreço pela cultura impressa, pelo material gráfico, a falta de sistematização do arquivo. Na verdade, parece que Eco quer mesmo é problematizar o “próprio” da literatura, o que faz de modo explícito pelo jogo estabelecido entre as citações eruditas, as imagens da cultura popular-massiva inseridas na tessitura da narrativa como parte constitutiva dela e não apenas como meras ilustrações, como entendeu Tezza (2005, s/p), que as definiu como “(...) saborosas reproduções coloridas que pontuam o livro, exatamente como “ilustração”, e não como elemento estruturante (a exemplo das belas narrativas visuais de Valêncio Xavier).”

Tudo são rastros ao mesmo tempo inacessíveis (*loci* de esquecimento) e portais fugidios e instáveis de acessibilidade à memória, mais coletiva do que pessoal, embora ambas se imiscuem de tal modo que decalcá-las torna-se impossível. Canções fascistas e Mickey Mouse representando a luta contra o mal, belas e sensuais mulheres nas revistas e histórias em quadrinhos, e o narrador em busca de um rosto arquetípico (Lila Saba, Paola, Sibilla), são apenas exemplos da indissociabilidade entre vida vivida e memória autobiográfica e as estreitas relações com a cultura, a história e a sociedade estabelecidas

pelo narrador. Mais do que isso: problematiza-se o próprio ser da literatura enquanto escrita, a sequencialidade, assim como ocorre à música, ao cinema narrativo, às histórias em quadrinhos, em tensão com a simultaneidade da imagem. Dupla articulação e *gestalt* tensionadas como suplemento.

Portanto, não se trata apenas da herança das experiências compartilhadas entre os familiares de Yambo como narrador-personagem, mas de toda a herança cultural impressa e suas classificações, sempre oriundas da vontade de arquivo dessa “estranha instituição chamada literatura” (DERRIDA; ATTRIDGE, 1992) que, ao mesmo tempo, é desconstruída e restituída pelo romance-ensaio de Eco. Yambo desloca a literatura canônica, tornando-a clichê, até mesmo *kitsch*, ao evocar citações descontextualizadas, escapatórias fugazes e momentâneas à intensidade da perda de memória que vive, pois a literatura é seu “(...) único farol na neblina” (DERRIDA, AGUIAR, 2005, p. 67). Ao mesmo tempo, promove desestabilizações nos produtos da cultura popular-massiva, que ganham delineamentos diversos, suprimindo-se a possibilidade de trabalharmos com os “níveis de cultura” (ECO, 1987), em razão das perdas das hegemonias em decadência ao menos desde os anos 1960. E, como toda hegemonia cria fissuras para o crescimento das contra-hegemonias, toda a cultura popular-massiva se insurge, fagocita e é fagocitada pela “arte”.

Há também deslocamentos relativos ao discurso historiográfico, entrevisto pelos acionamentos feitos pelo personagem fragmentariamente por meio de jornais, histórias em quadrinhos e canções populares. Com isso, o lugar e o próprio da literatura são deslocados no interior do arquivo, pois *A misteriosa chama da Rainha Loana* é outro romance que suplementa o arquivo, tensionando-o. Ao mesmo tempo, vincula-se ao mercado e estabelece reflexões acerca da instabilidade dos lugares demarcados pelo esforço conservador dos mantenedores dos arquivos, ao colocar no mesmo patamar a literatura consagrada, legitimada, a literatura não reconhecida (ou má literatura),

as histórias em quadrinhos, as poesias românticas, as canções populares, os cartazes de cinema, os produtos do *design*.

Ao lado desse movimento, revela-se também o esforço da interdição, a imposição de um gosto e de uma ideologia, embora burlados pela criatividade, pela resistência, em especial, driblados pelos produtos da cultura popular-massiva. No percurso do narrador-personagem, percebe-se que a educação nacionalista imposta pelo regime fascista de Mussolini era ameaçada pelas leituras proibidas e deliciosas como os romances de Salgari. Da Itália em declínio na guerra avizinhava-se a profunda mudança cultural e de estilo de vida que marcariam o pós-guerra. Isso fica claro pelo relato das atividades do avô de Yambo (verídicas ou não) que, ao que tudo indica, tinha sido um combativo jornalista, dono de “diário ou revista socialista” (ECO; AGUIAR, 2005, p. 165), depois, tornara-se proprietário de uma pequena livraria de livros velhos. O pai, que chegara a diretor de uma empresa de importação, e a mãe, por seu turno, tinham uma mentalidade burguesa, o que culmina no filho, livreiro-antiquário. O trecho abaixo, que reproduz uma fala de Paola, esposa de Yambo, é representativo dessa mudança cultural:

Sabe que depois da guerra, e só então, no começo dos anos cinquenta, começamos a beber whisky, ai meu Deus, talvez antes os hierarcas fascistas já bebessem, em Riccione, mas as pessoas normais não. E nós começamos a beber whisky, por volta dos vinte anos, de vez em quando, porque custava caro, mas era como um rito de passagem. E nossos velhos dos olhavam perguntando como é que conseguíamos beber aquela coisa com gosto de petróleo. (ECO; AGUIAR, 2005, p. 40).

Ironicamente, num aparente movimento de autocrítica, diz o narrador-personagem ao retornar a casa após a estada no hospital: “Móveis antigos, evidentemente sou uma pessoa abastada.” (ECO; AGUIAR, 2005, p. 34). É lícito observar que, no discurso do narrador-personagem adulto, quando na casa da cidade de Milão, têm conotação positiva as produções artísticas canônicas, que ele cita como se fossem lugares-comuns, do tipo “todo mundo sabe”. No entanto, na busca no sótão da casa de Solara revelam-se muito mais profícuas para o “crescimento político” de Yambo – de acordo com a leitura feita no presente, a partir dos índices desconexos do passado – as histórias em quadrinhos, as canções populares e os jornais diários. Nestes, inclusive, é que “comecei a compreender o que era a democracia.” (ECO; AGUIAR, 2005, p. 270). Quanto aos quadrinhos importados, representavam para a criança em meio à guerra:

Um outro mundo, que deve ter arruinado a língua que a escola esforçava-se para que eu usasse com correção, pois as traduções anglicizantes eram de um italiano aproximativo (dizia um personagem de Mandrake: “Este é o reino de Saki... Se não me engano, ele pode ser nos espionando!” – e a capa da primeira ou de uma das primeiras revistas de Mandrake nomeava o herói epônimo como “Mandrache”). Mas o que importa? É claro que nessas revistas ruins de gramática eu encontrava heróis diferentes daqueles que a cultura oficial propunha e talvez naquelas vinhetas de cores vulgares (mas tão hipnóticas!) tenha me iniciado numa visão diversa do Bem e do Mal. (ECO; AGUIAR, 2005, p. 240).

Como uma espécie de “depositário do arquivo”, já que é um livreiro-antiquário provido de monumental capacidade enciclopédica (à maneira de um Funes, porém desmemorioso), Yambo é obrigado a situar-se, mesmo num momento repleto de “talvezes” (já que nada é garantido), no limite de uma cultura que não mais se sustenta pelas antigas convenções da arte que enclausuraram a literatura, estabelecendo valores e critérios de um gosto cujas estratégias de exclusão devem ter auxiliado a fortalecer seus próprios “monstros” populares. Desse modo, tanto Yambo quanto o leitor de Eco, é obrigado a dobrar-se aos meios e produtos culturais e utilitários mais ordinários. Não foi Chopin, mas as canções populares que acenderam a “misteriosa chama”. “Até o momento, as coisas mais caras me foram contadas pelas canções. Fui até o escritório para ligar meu rádio, colocando discos escolhidos ao acaso. A primeira canção que o rádio me ofereceu era mais uma vez uma das alegres loucuras que acompanhavam os bombardeios.” (ECO; AGUIAR, 2005, p. 272-273).

O arquivo, portanto, erige-se sobre o inarquivável, e “Os depositários do arquivo correm o risco de se ver, pela estrutura retorcida do arquivo, desprovidos de qualquer poder e autoridade sobre ele. O arquivo não se deixa levar, parece resistir, dá trabalho, fomenta uma revolução contra o próprio poder ao qual simula se entregar, emprestar-se e mesmo doar-se.” (DERRIDA, 2005, p. 15). Ao mesmo tempo, é intrigante o poder do arquivo: ainda que diante da riqueza e da diversidade da cultura visual provida pelas histórias em quadrinhos, cartazes de cinema, fotografias, filmes, estampas, embalagens, capas de revistas, anúncios, Yambo afirma, reiteradas vezes, que o que lhe chama a atenção são as palavras, não as imagens. Contudo, o tempo todo, a contradição aparece, pois o nome de Lila Saba (primeiro amor da adolescência) não desperta “a misteriosa chama”, nem os das heroínas e vilãs das histórias em quadrinhos, mas as imagens, como as

do álbum de selos: “Aquele álbum deve ter sido para mim, mais que um objeto venal, um receptáculo de imagens oníricas. Um ardente fervor assaltava-se a cada figura.” (ECO; AGUIAR, 2005, p. 254). O que sobra? O fervor, uma sensação, o fugidio do rastro impalpável e não resgatável, mas o narrador-personagem segue na vontade de preenchimento da memória, motivo de sua frustração e, ao mesmo tempo, da libertação, ao final, pelo delírio de imagens e palavras no estado de coma.

Disso se depreende que, mais do que o reconhecível e associável pela força da lei, por via do simbólico das palavras, é o icônico e não tanto o indiciário, como o narrador quer fazer crer (e, com isso, não invocamos o *hors-text*, pois inexistente para Derrida, 2004). É a própria plasmação imagem/palavra/rastro na materialidade do livro de Eco que permite perceber a impossibilidade de reconstituição da memória de Yambo ou da memória humana *tout court*. A metáfora do bloco mágico apresentada por Freud para explicar a (não) (re)constituição da memória e retrabalhada por Derrida (2002, p. 188) figurativiza-se no romance de Eco pelo material arquivado pelo avô e, mesmo sem querer, pelos tios. Mas, tais vestígios nada mais são do que rastros soltos da suposta memória de Yambo, que jamais poderá ser reconstituída, pois se refaz com as novas experiências, estabelecendo negociações com outros rastros e com virtualidades dependentes da capacidade associativa subjetiva e instantânea, cuja residência é na alusão, na incerteza vaga que deriva da infinidade de associações possíveis, sem indiciarismo. O caminho é aberto com o sótão e as caixas de papelão, mas não para um retorno às origens, como parece pretender o personagem, embora seja “(...) certo que a vida se protege pela repetição” (DERRIDA, 2002). O caminho abre para o jogo dos significantes sem aderência a significados corretos.

Assim, conservar (na memória ou em caixas de papelão do sótão) para conferir ordem irmana-se à intrínseca desordem/impossibilidade de realização de tal movimento, o que a

metáfora da névoa, onipresente, parece suscitar. A névoa, sempre cinzenta, “cor de rato”, a perturbar a visão, ao mesmo tempo, protege o menino no Vallone quando da fuga dos corsários, perseguidos pelos nazistas. É a névoa do entorno de Solara e a névoa lida e decorada que permeia o percurso de Yambo rumo à tentativa frustrada do resgate impossível da memória perdida, dos rastros que o conduziriam aos elos causais e lhe permitiriam reconstituir sua autobiografia.

Diante de tal impossibilidade, “a misteriosa chama” que dá título ao livro não funciona, absolutamente, como a *madeleine* proustiana, embora Proust seja evocado por Eco em muitas passagens; ao contrário, objetos, sons, imagens são materiais que suscitam dúvidas, perguntas sem respostas, jamais conduzem ao passado, jamais revelam a essência da memória autobiográfica de Yambo. E, ao leitor, o narrador permite vagar por entre diversas possibilidades, todas inacessíveis, mas deliciosamente aprazíveis no universo de virtualidades. E não apenas individuais, mas coletivas, como afirma o próprio narrador: “Naturalmente devo ter devorado aqueles livros em criança, mas se havia memória individual a ser reativada, confundia-se com a memória geral.” (ECO; AGUIAR, 2005, p. 152). O próprio, o alheio e o compartilhado mesclam-se promiscuamente. Tanto é assim que, em seu périplo exploratório, o personagem não se depara com nada exclusivamente seu:

Em qualquer caso, até o momento Solara não me restituíra algo que fosse realmente e somente meu. Tudo o que descobri foi o que lera, mas assim como tantos outros lera. A isso reduzia-se toda a minha arqueologia: à exceção da história do corpo inquebrável e de uma espirituosa anedota sobre meu avô (mas não sobre mim), eu não revivera a minha infância, mas aquela de

toda uma geração.” (ECO; AGUIAR, 2005, p. 272).

Assim, a pergunta que o personagem-narrador parece se fazer e ao leitor é a seguinte: quem é e qual o lugar do sujeito cognoscente em um mundo constituído por tantos objetos de um passado que não é só seu, mas de tantos outros? E esta se desdobra na seguinte: Qual o lugar dos produtos culturais feitos de papel na sociedade contemporânea?

Conclusões e perspectivas

Ao final da leitura empreendida, a chama permanece misteriosa, e não seria a misteriosa chama, que se mantém desconhecida, o segredo de que fala Derrida ao defrontar-se com a produção de Hélène Cixous?

De um lado, este segredo, é certo, como o gênio, possui uma força, uma potência, uma *dynamis* própria, uma dinastia mesmo pois que se trata aí, como na legação do arquivo, de uma herança. O segredo exerce mesmo uma violência inflexível em sua demanda. Força de lei, este segredo é sempre o poder de alguém. Não haveria segredo sem um compromisso frente ao outro. Sem fé jurada. Enquanto tal, este, um tal, é o segredo e ele exige o segredo. Imperativamente, soberanamente, mesmo se a tirania dessa injunção dinástica toma as formas mais doces, mais inocentes e mais liberais. O segredo, mais do que qualquer coisa, mais do

que qualquer “o que”, é sempre um ou uma “que”, o futuro “que” de um isso, e que resulta do segredo ao qual ele ou ela está ligado(a). (DERRIDA, 2005, p. 24-25) [grifos do autor].

Que permaneça o segredo! “Isso” que não foi encontrado por Yambo em seu périplo desesperado pela busca do ordenamento da memória perdida, da lei regente do arquivo, pois o que procurava estava no afeto, naquilo que não se arquiva, inscrito no corpo, talvez. Em que pese a frustração do personagem e o retorno à condição inicial, o objetivo de fazer o leitor refletir sobre sua própria condição parece alcançado ao final, através da construção dessa espécie de palimpsesto artístico-cultural erigido, dentre outros procedimentos, pela inserção das ilustrações ao longo da narrativa. O fato de serem apresentadas por “recortes” de obras que talvez não sejam do conhecimento do leitor, ele, decerto, também dispõe de um repertório de imagens diversificadas da cultura popular-massiva que pode acionar durante a leitura.

E, hoje, por meio das novas tecnologias, é possível criar uma espécie de “confraria” de leitores leigos que podem discutir a obra e, ao mesmo tempo, criar novas conexões a partir dela, como é o caso, para citar apenas um exemplo, do *Queen Loana Annotation Project*, uma página *wiki* criada no ambiente da *world wide web* através da qual os leitores do livro de Eco podiam postar comentários. Uma das possibilidades do recurso foi utilizada por alguns leitores nessas páginas: uma espécie de concurso para localizar as citações aspergidas por Umberto Eco no romance. O mesmo foi feito a partir de livros de Thomas Pynchon e de outros escritores contemporâneos.

Diante disso e do que foi exposto no texto, mais do que conclusões, são perspectivas profícuas que parecem se abrir, a saber: como fica o *status* da memória coletiva com os recursos possibilitados pela *web*? Quais os horizontes possíveis para a cultura impressa para além da ação dos colecionadores? E, principalmente, como articular o

individual ao coletivo, no sentido de estabelecer novas formas de afetividade e de reflexão sobre o papel da literatura na contemporaneidade? *OI NOΣTOI*.

REFERÊNCIAS

ALBANO, Adriana Helena de O. Memória: Temporalidade do rastro e confissão. *Psicanálise & Barroco em revista* . v.4, n.2, p. 120-135, dezembro/2006.

ATTRIDGE, Derek. This strange institution called literature. In: *Acts of Literature*. New York: Routledge, 1992.

BENJAMIN, Walter. O narrador - considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

BICKER, João. *Manual Tipográfico de Giambattista Bodoni* (texto de apresentação da tradução portuguesa). Coimbra/Portugal: Almedina, 2001.

BURKE, Peter. A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. Freud e a cena da escritura. In: *A escritura e a diferença*. 3ª ed. Tradução de Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, Umberto. *A misteriosa chama da Rainha Loana*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ECO, Umberto. Os níveis de cultura. In: *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Coleção Ditos e Escritos III)

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Saberes hoje: disseminações, competências, transversalidades. In: HERSCHMANN, Micael; RIBEIRO, Ana Paula GOULART (orgs.). *Comunicação e História: interfaces e novas abordagens*. Micael Herschmann; Ana Paula Goulart Ribeiro; Alzira Alves de Abreu...[et al.]. Rio de Janeiro: Mauad X: Globo Universidade, 2008. P. 237-252.

NIETZSCHE, F. *Genealogia da Moral*. Tradução de Paulo C.Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

QUEEN LOANA ANNOTATION PROJECT. Ed. Erik Ketzan. 15 de abril de 2006. Disponível em: <http://queenloana.wikispaces.com> Acesso em 10 de outubro de 201.

STEWART, Thomas. Review of The Mysterious Flame of Queen Loana by Umberto Eco. 2007. Disponível em: http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v3_3/stewart/ Acesso em 11 de outubro de 2012.

SUDJIC, Deyan. *A linguagem das coisas*. Tradução de Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

TEZZA, Cristóvão. Em busca do Mickey perdido. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, 03/07/2005. Disponível em: http://www.cristovaotezza.com.br/textos/resenhas/p_03jul05_umbertoe.co.htm Acesso em 20 de outubro de 2012.

VENTURA, Renato. L'alter Eco. L'animale semantico ne *La misteriosa fiamma della regina loana*. 2011, p. 452-473. Disponível em: http://ojs.cc.stonybrook.edu/index.php/FI/article/viewFile/2824/pdf_452 Acesso em 14 de outubro de 2012.

O ENGENHO, A CIDADE E A SECA: NOTAS SOBRE A PRODUÇÃO SIMBÓLICA DO NORDESTE

Rafael José dos SANTOS ¹

RESUMO: A concepção do Nordeste enquanto região é produto de uma construção simbólica na qual a Literatura cumpre um papel decisivo, principalmente entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, antecipando-se, inclusive, à Geografia. A produção simbólica do Nordeste implicou na sua singularização em relação ao restante do Norte, sua contraposição conflituosa com o Sul, em particular com o Rio de Janeiro, bem como um mapeamento literário no interior da própria região, na qual os temas do engenho, da cidade e da seca delineiam espaços distintos. Procura-se, inicialmente, demonstrar como se constrói discursivamente a singularidade do Nordeste em relação ao Norte, para, em seguida, analisar as representações do engenho, da cidade e da seca, percorrendo um caminho que se inicia com escritores como Franklin Távora e Sílvio Romero, mas que tem na década de 1920 o período decisivo na história da produção simbólica da região, com Mário Sette e José Américo de Almeida, além do movimento regionalista encabeçado por Gilberto Freyre.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Nordeste. Regionalismo. Engenho. Cidade. Seca.

¹ UCS – Universidade de Caxias do Sul. Centro de Ciências Humanas, docente do Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade e do Doutorado em Letras, associação ampla UCS/Uniritter. Cidade: Caxias do Sul – Estado: RS. Este artigo é resultado de pesquisa financiada pelo CNPq e foi desenvolvido como parte de estágio pós-doutoral em Letras (UFRGS), sob supervisão da Dra. Regina Zilberman. – País: Brasil – Cep: 95070-560 - E-mail: rafaprof@gmail.com.

Introdução

Em um artigo sobre o poeta Ascenso Ferreira, publicado em 1928 no *Jornal de Alagoas*, José Lins do Rêgo afirmava: “O *nordeste* foi descoberto em mil novecentos e tanto por Gilberto Freyre”. (Azevêdo, 1984, p. 128). O recurso à ideia de ‘descoberta’ é significativo, pois denota uma realidade pré-existente, uma região, que adquire visibilidade pelo olhar do sociólogo pernambucano, ou, nas palavras de Albuquerque Jr.: “uma região já presente no passado, precisando apenas ser anunciada.” (2011, p.93).

Foi na década de 1920 que o *nordeste*, cujos contornos e traços já se esboçavam desde a segunda metade do século XIX, transforma-se em pintura, um quadro que reúne diferentes motivos e temas, fornecendo-lhes sentido de uniformidade. O tema por excelência é o engenho, não apenas uma unidade de produção econômica, mas matriz de sociabilidades, lugar da saudade de infâncias alegres, dos colos de mãos-pretas e de senhores patriarcalmente paternalistas. A cidade é outro tema, com suas ruas antigas, igrejas, monumentos, comidas servidas nos casarões ou a céu aberto. Esta cidade evoca as tradições nativistas, republicanas e as lutas contra os invasores holandeses, cuja presença, ambigualmente, é lembrada pelo seu legado. Finalmente, a seca, fato da natureza que fornece o álibi discursivo tanto para a naturalização das relações de dominação como para estratégias das elites políticas locais, as que atuavam na região e aquelas presentes no Distrito Federal.

A imagem do *nordeste* enquanto região emerge também de sua distinção em relação ao restante do Norte (ALBUQUERQUE JR, 2011), incluindo no pensamento e na política brasileira um terceiro referente espacial. Até então, as lutas simbólicas e políticas do ponto de vista regional estabeleciam-se entre o que Maciel Pinheiro chamou, em 1876, de “duas metades do Império”: Norte e Sul. Este Norte genérico que aparece nas ideias de Franklin Távora e Silvio Romero, entre

outros, era também, para seus representantes, o *locus* da nacionalidade (RIBEIRO, 2003), fonte de uma cultura popular original porque não permeada pelas influências europeias que assolavam o Sul. Este dizia respeito às províncias meridionais, mas era, sobretudo, a Corte, depois transformada em Distrito Federal, que seria o alvo das críticas nortistas, que mais tarde, com a crescente hegemonia do capital cafeeiro, voltar-se-iam também contra São Paulo. O Sul não era a região meridional, mas o lugar e a representação simbólica da centralidade cultural, do centralismo político e do cosmopolitismo impuro.

O *nordeste* enquanto região cultural, nasce, portanto, de um complexo processo de diferenciação em relação ao Norte, de luta política e simbólica contra a centralidade do Sul e de produção e reprodução de representações acerca do passado patriarcal dos engenhos, das agruras das secas e da evocação de duas das suas cidades, Recife e Olinda, objetos de nostalgia, faces urbanas da nordestinidade. Neste processo, Gilberto Freyre aparece como espécie de demiurgo. Seu papel à frente do regionalismo nordestino das primeiras décadas do século XX já é bastante conhecido, bem como a forma como arregimentou e liderou artistas, jornalistas, escritores, intelectuais em geral, entre eles José Lins, que também lhe prestaria tributos no prefácio à coletânea *Região e Tradição* (FREYRE, 1941). Freyre e seus companheiros operam a invenção de uma tradição nordestina (ALBUQUERQUE JR, 2011) distinta do Norte e contraposta incisivamente contra o Sul. Nesta tradição inventada, pensadores, escritores e artistas como Joaquim Nabuco, Silvio Romero, Telles Júnior, Capistrano de Abreu e Augusto dos Anjos, entre outros, tornam-se “grandes expressões nordestinas da cultura ou do espírito brasileiro”. (FREYRE, 1996, p. 71).

Em matéria publicada no *Diário de Pernambuco* em 7 de fevereiro de 1926, dia de abertura do Congresso Regionalista do Nordeste, Gilberto Freyre anunciava os eventos da noite, enfatizando o caráter não separatista do movimento e prestando tributo a Sílvia

Romero, “intelectual nordestino que soube, se não compreender, sentir a realidade brasileira”, atribuindo ao crítico sergipano ainda “a clara e inteligente ideia geral de regionalismo” que impunha a Romero “a mais aguda simpatia da moderna corrente regionalista” (AZEVEDO, 1984, p. 232).

Cria-se, portanto, uma linhagem intelectual *nordestina* (na qual nem todos são propriamente regionalistas), que não apenas ressignifica o passado, mas projeta-se para o futuro, reproduzindo-se, a partir de escritores como José Lins do Rêgo e outros nordestinos do chamado ‘Romance de 30’, além de artistas e músicos que iriam, na medida em que o século XX avançava, cristalizar a região inventada discursivamente. (ALBUQUERQUE JR., 2011).

Do ponto de vista da Geografia, vigorava até então uma divisão regional do país elaborada por Delgado de Carvalho em 1913, para fins didáticos, tendo como base a noção de ‘região natural’. Nesta divisão, Pernambuco, juntamente com Maranhão, Rio Grande do Norte, Piauí, Ceará, Paraíba e Alagoas, constituíam o Brasil Norte – Oriental, enquanto Sergipe era agrupado com Bahia, Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Distrito Federal na região do Brasil Oriental. A divisão didática, contudo, tinha pouca relevância, a julgar pelos usos generalizados e indistintos dos termos Norte e *Nordeste* nos jornais e na própria literatura do período.

Em 1942, sob a égide do Estado Novo, formula-se a primeira divisão regional oficial do Brasil, e o *Nordeste* institucionaliza-se como região. A iniciativa de regionalização a partir do poder político central buscou seus fundamentos no princípio das “regiões naturais”, inspirada na divisão feita por Delgado de Carvalho. A divisão regional, promovida por um estado centralizador em um contexto de política nacionalizante, não constituiu um paradoxo. Pelo contrário, ao assumir o critério “natural”, constituiu-se como estratégia de combate a quaisquer divisões que levassem em conta as dinâmicas culturais ou econômicas, presentes nas correntes da Geografia Humana. Longe de

ser uma opção ‘técnica’, tratava-se de neutralizar definitivamente as forças oligárquicas regionais (MESQUITA, 2011).

O *Nordeste*, oficializado em 1942, subdividia-se em Nordeste Ocidental, agrupando Maranhão e Piauí, e o Oriental, reunindo Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas. Percebe-se, então, que não há grande distância entre o recorte oficial e a região imaginada, produto da geografia literária e intelectual que já vinha, desde final do século XIX, efetuando seu mapeamento, simultaneamente invenção do espaço mapeado. A literatura e o pensamento social sintetizam um espírito de época e de lugar, antecipando-se à Geografia. (SANTOS, 2011; 2012).

II. Do Norte ao *Nordeste*.

Franklin Távora escreveu seu prefácio-carta a *O Cabeleira* em uma casa situada “em um dos cantinhos mais amenos da bacia de Botafogo”. Encontrava-se já na Corte, para onde se mudara em 1874. De sua janela ele descreve ao destinatário uma tempestade que se abala sobre a Guanabara, chuvas que duram “horas, noites, dias inteiros”, mas depois de passar “o céu mostra-se mais puro e belo, o mar mais azul, as árvores mais verdes; a viração tem mais doçura, as flores mais deliciosos aromas”. (TÁVORA, s/d, p. 9).

A paisagem carioca encanta o escritor cearense, mas considerando o “caráter geográfico” das letras, não é ali, no centro do Império, que “abundam os elementos para a formação de uma literatura brasileira, filha da terra”. Este se encontra no Norte, onde: “A feição primitiva, unicamente modificada pela cultura que as raças, as índoles e os costumes recebem dos tempos ou do progresso, pode-se afirmar que ainda se conserva ali em sua pureza, em sua legítima expressão.” (TÁVORA, s/d, p. 12).

Qual é o Norte para o qual Távora dedica sua “série de composições literárias, para não dizer estudos históricos”, revelando sua

verve de discípulo da Escola do Recife? Em primeiro lugar, Pernambuco, “refulgente estrela da constelação brasileira”, ao qual acrescenta:

Pará e Amazonas, que não me são de todo desconhecidas; Ceará, torrão de meu nascimento; todo o Norte enfim, se Deus ajudar, virá a figurar nesses escritos, que não se destinam a alcançar outro fim senão a mostrar aos que não a conhecem, ou por falso juízo a desprezam, a rica mina das tradições e crônicas das nossas províncias setentrionais. (TÁVORA, s/d, p 10)

Apesar das intenções manifestas, a *Literatura do Norte* de Távora concentra-se em Pernambuco. Tanto *O Cabeleira*, como *O matuto*, *Lourenço*, *Um casamento no arrabalde* e *O Sacrifício*, têm aquela província como cenário. Tem razão Aderbal Jurema ao afirmar que, apesar de ter nascido cearense, Franklin Távora “é um escritor de formação nitidamente pernambucana, ou melhor, recifense, com todas as qualidades e defeitos do ambiente literário da tradicional Faculdade de Direito [...]”. (In: COUTINHO, 2004, p. 251).

Para Antonio Candido, Távora inaugura um regionalismo programático, fundado em três elementos que constituiriam “em proporções variáveis, a principal argamassa do regionalismo literário do Nordeste”: o “senso da terra”, com a paisagem, a natureza, condicionando a vida; o “patriotismo regional”, ligado às guerras contra os holandeses, mas também ao “velho patriarcado açucareiro” e às “rebeliões nativistas” e, finalmente, “a disposição polêmica de reivindicar a preeminência do Norte, reputado mais brasileiro”

(CANDIDO, 2009, p. 615). Para Cristina Betioli Ribeiro, contudo, não se tratava de um projeto regionalista, mas da reivindicação de um lugar referencial para a nacionalidade:

Longe de ser “regionalista”, essa busca empenhou-se em um movimento de pretensões abrangentes e dimensões nacionais. O tom de rivalidade com o Sul residia no incômodo com a visibilidade que a Corte garantia aos intelectuais ali radicados e na oposição política do Norte, inconformada com o protecionismo oficial dedicado à economia cafeeira. (RIBEIRO, 2008, p. 52-53)

A interpretação faz sentido, considerando que o embate Norte e Sul constituía uma modalidade de luta simbólica pelo monopólio da definição da nacionalidade. A objeção da autora ao caráter regionalista de Távora, contudo, não nos leva a desconsiderar os três elementos apontados por Antonio Cândido, uma vez que eles efetivamente constituem um eixo recorrente nos ulteriores discursos regionalistas propriamente ditos, identificáveis em romances como *Senhora de Engenho*, de Mário Sette.

A oposição Norte e Sul é tema frequente também em Silvio Romero, mas suas críticas dirigem-se muito mais ao Rio de Janeiro do que às outras províncias, depois estados. Conclamando as tradições filosóficas anglo-germânicas, como bom aluno da Faculdade de Direito do Recife, Romero critica duramente a centralidade do Rio de Janeiro e as influências francesas na cultura da cidade:

É ainda uma das ideias mais queridas da intuição anglo-germânica a guerra à centralização do pensamento nacional, a oposição à imitação do *parisismo*.
O *Brasil é o Rio de Janeiro!*... dizemos macaqueando inconsideradamente a frase – a *França é Paris!* (ROMERO, 1953, p. 170)

Embora não escondesse suas simpatias com o Norte, o crítico sergipano não defendia posições regionalistas programáticas *stritu sensu*, mas era implacável no combate à centralidade cultural do Rio de Janeiro: “Tenhamos, sim, muito cuidado com as pretensões compressoras da Capital; estejamos alerta contra o *parisismo* e contra a almejada *ditadura científica* de um centro regulador das ideias... É uma nova forma de jesuitismo!” (1953, p. 172-173). A denúncia do *parisismo* por Romero era correlata à reivindicação de Távora de um Norte ainda não invadido, potencial fonte da nacionalidade. O Rio de Janeiro constituía-se como alteridade negativa contra a qual se forjava lentamente a *nordestinidade* ainda sem nome.

No mesmo ano de publicação d’*O Cabeleira*, vem a público *O Cacaulista*, de Inglês de Souza, escrito em Recife quando o autor cursava a Faculdade de Direito. Sem as mesmas reivindicações do colega cearense, Inglês de Souza anunciava na apresentação d’ *O Cacaulista*, sob o pseudônimo de Luiz Dolzani, uma coleção intitulada “Cenas da vida do Amazonas”, na qual o livro seguinte seria *O Coronel sangrado*, de 1877. Em relação à obra de Inglês de Souza, Peregrino Júnior afirma:

[...] obedecem a uma intenção geral: a de fixar *cenar da vida do Amazonas*. São em conjunto

documento ecológico e sociológico importante, estudando a pesca, a extração do cacau, a vida política, religiosa e social do interior do Pará. (In COUTINHO, 2004, p. 243)

A vida na Amazônia, nas plantações de cacau, a vida organizada em função do rio, os caboclos, o recurso à língua geral amazônica, tudo constitui narrativas bastante distintas daquelas de Távora, com as histórias de bandidos sanguinários assaltando a Recife do século XVIII, pontuadas por informações sobre a história das edificações dos tempos dos holandeses. Se, por um lado, o uso do termo Norte remetia indiferenciadamente às províncias setentrionais, por outro, a literatura naturalista mapeava geografias culturais distintas. A invenção discursiva do *Nordeste* antecipava-se ao próprio termo.

Afrânio Coutinho, ao tratar dos regionalismos, afirma:

Não interessa ao estudo literário a divisão regional geográfica, baseada no critério das regiões naturais. O que importa aqui são as regiões culturais, marcadas pela importância que tiveram como focos regionais de produção literária, embora a divisão que resulta da aplicação desse critério não se afaste muito da que foi estabelecida pelo Conselho Nacional de Geografia, em 1944, como base para as pesquisas geográficas. (COUTINHO, 2004, p. 237)

Provavelmente, a pouca distância entre as “regiões culturais” e

aquelas oficializadas pelo Estado Novo, pelo menos em termos de Norte e Nordeste e considerando as obras da chamada geração de 1870, possa ser explicada pela presença de uma concepção naturalista com forte influência do determinismo geográfico, o que levaria a uma aproximação entre as paisagens descritas e as características naturais. O que interessa reter, por ora, são as diferenças entre o “ciclo nortista” e o “ciclo nordestino” estabelecidas por Afrânio Coutinho, considerando, em cada um, suas fases iniciais: a primeira com Inglês de Souza, a segunda com Franklin Távora. Estes estabeleciam, portanto, distintas “geografias culturais”.

No início da década de 1920, conforme Albuquerque Jr.:

[...] a separação entre Norte e Nordeste ainda está se processando; só neste momento começa a surgir nos discursos a separação entre a área amazônica e a área ‘ocidental’ do Norte, provocada principalmente pela preocupação com a migração de ‘nordestinos’ para a extração da borracha e o perigo que isto acarreta para o suprimento de trabalhadores para as lavouras tradicionais do Nordeste. (2011, p. 82)

O termo *nordeste* entraria em cena na primeira década do século XX, servindo para designar um recorte espacial do Norte para o qual se voltavam às ações da Inspetoria federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), criada em 1919. Como demonstra Albuquerque Jr. (2006), no início dos anos vinte “os termos Norte e Nordeste ainda são usados como sinônimos, mostrando ser esse um momento de transição, em que a própria ideia de nordeste não havia ainda se institucionalizada, se cristalizado”. (2006, p. 68).

A institucionalização da ideia de *Nordeste* vai ganhando força nos anos 1920. Uma das iniciativas regionalistas em Pernambuco foi a criação da “Revista do Norte”, em outubro de 1923, que trazia como subtítulo “aspectos da vida regional” (AZEVEDO, 1984). No ano seguinte, o grupo de regionalistas cria o Centro Regionalista do Nordeste; em 1925, Freyre organiza o *Livro do Nordeste* em comemoração ao centenário do *Diário de Pernambuco*. Em 1926 ocorre o *Congresso Regionalista*. O título do evento, originalmente programado para 1925, era I Congresso Regionalista do Nordeste (AZEVEDO, 1984).

As iniciativas do grupo liderado por Freyre inseriam-se no contexto maior de embate entre Norte e Sul, provocado pelo enfraquecimento econômico e pela perda de poder político das oligarquias setentrionais face à ascensão da economia cafeeira desde o Segundo Reinado, fato que fortalecia a centralidade política e cultural da corte e das províncias contíguas. Em julho de 1878, as elites oligárquicas do sul haviam realizado, sob os auspícios de D. Pedro II, o Congresso Agrícola do Rio de Janeiro, do qual foram excluídas as províncias do Norte. Em resposta à exclusão, estas realizaram em outubro de mesmo ano o Congresso Agrícola do Recife. No século seguinte, já em plena República, ocorre em Recife o Congresso de Produtores de Açúcar, em 1920, tendo como dominante o discurso contra os privilégios do sul em detrimento do norte. (ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 70).

Em 1923 aconteceu o Congresso Agrícola do Nordeste Brasileiro. Um dado marcante do evento foi a “menção de aplauso” recebida por uma obra literária: *Senhora de Engenho*, de Mário Sette (1923). Publicado originalmente em 1921, por ocasião do Congresso Agrícola, *Senhora de Engenho* já estava em sua quarta edição. A homenagem à obra literária em um congresso agrícola é reveladora do espírito pernambucano dos anos 1920, na medida em que Mário Sette elaborava uma espécie de síntese do sentimento regional baseada na

centralidade do engenho, na visão idealizada da zona da mata e de seus habitantes, nas lembranças nostálgicas da infância e, não menos importante, no contraponto entre o espaço rural do nordeste açucareiro, lugar de afeto, de integridade moral e de cultivo das tradições, e a Capital Federal, onde predominavam a corrupção política, a futilidade e a imoralidade.

III. O engenho, a cidade e a seca.

Ao mencionar o regionalismo literário anterior ao “romance de 30”, Albuquerque Jr. afirma que este “olhava para o campo a partir das cidades e o desdenhava”, enquanto o “novo regionalismo do ‘romance de trinta’ olha para as cidades a partir do campo, e vê nelas o símbolo da perdição”. (2011, p. 132). A afirmação merece ser nuançada. É verdade, por um lado, que o espaço urbano é retratado como decadente e corrupto em obras representativas do romance de 30 nordestino, sem entrar no mérito de seu caráter regionalista. Por outro lado, a oposição conflituosa entre o rural e o urbano no período anterior parece fundamentar-se muito mais na polarização ‘rural-urbano’ do Norte versus o cosmopolitismo do Sul, em particular do Rio de Janeiro. Esta polarização, assim como o elogio do engenho, aparece de modo exemplar no romance *Senhora de Engenho*, de Mário Sette, abrindo a década que seria decisiva para o regionalismo nordestino.

A história de *Senhora de Engenho* se passa na Primeira República. Nestor, filho do Coronel Cazuza e de Dona Ignacinha, senhores do engenho Águas Claras, situado próximo a Tracunhaém, então distrito de Nazaré da Mata, PE, é estudante da Faculdade de Direito do Recife, mas sonha em concluir seus estudos no Rio de Janeiro. Não gosta da vida no engenho, de onde saíra ainda com 11 anos para estudar em colégio interno e só retornava em seus períodos de férias. Com a permissão do pai, Nestor segue para o Rio de Janeiro, deixando para trás uma namoradinha de infância, Maria da Bethânia,

companheira de folgedos no engenho, sobrinha do padre Joaquim e afilhada de crisma de D. Ignacinha.

No navio, Nestor conhece o Dr. Anselmo de Paiva, secretário de um ministro da República, também pernambucano, mas ausente a quase vinte anos da terra natal que tratava com ar de deboche. Depois de fixar-se no Rio de Janeiro, Nestor acaba por casar-se com Hortênsia, filha do Dr. Anselmo, e o sogro arruma-lhe um emprego em um ministério, recorrendo à troca de favores políticos.

Cerca de doze anos depois de sua chegada, nove anos de casado, Nestor recebe uma carta dando notícias de fragilidade da saúde do coronel Cazuya. Começa a roer-lhe a culpa e as saudades do engenho Águas Claras. Consegue convencer Hortênsia a visitar a família, e a partir daí inicia-se uma espécie de reconversão do protagonista. Ao reencontrar a família e os amigos, reencontra-se com os sentimentos de sua infância, redescobre a felicidade da vida simples, tão distante das mazelas morais da Capital Federal. A namoradinha de infância, Maria da Bethânia, que passou a viver no Águas Claras, ainda nutre sentimentos por Nestor. Bethânia é o contraponto da carioca Hortênsia. A primeira representa a autenticidade e a simplicidade da vida no campo, a segunda, a futilidade da cidade grande. Não há, contudo, desfecho dramático do triângulo amoroso. Hortênsia é pouco a pouco seduzida pelas pessoas e pela vida em Águas Claras, enquanto o marido envolve-se mais e mais com as coisas do engenho. Finalmente, decidem ficar, e Hortênsia passa a ser a Senhora de Engenho. Maria da Bethânia vai embora com o tio, Padre Joaquim, quando este é transferido de paróquia. Uma metáfora bastante significativa, ao final do romance, é o nascimento do filho de Nestor e Hortênsia, que até então se acreditava infértil.

Moema Selma D'Andrea tem razão ao afirmar que *Senhora de Engenho* é “uma fábula moralizante a respeito da vida patriarcal” (2010, p. 184), uma fábula na qual personagens e lugares apresentam-se antitéticos. As polaridades entre Hortênsia e Maria da Bethânia; entre

Dr. Anselmo, homem corrompido pela política e pela fragilidade moral, e o coronel Cazuzu, estereótipo do patriarca paternalista, íntegro e dedicado à família; entre a balbúrdia da Capital Federal e a calma do engenho, com seus aromas e cores, todas são antíteses cuja síntese é o elogio do Nordeste rural açucareiro, de suas paisagens e de sua gente.

O jogo de polaridades em *Senhora de Engenho* tem um de seus momentos maiores no diálogo entre Nestor e seu amigo Lúcio, que o recepciona no cais do porto do Rio de Janeiro. Herdeiro de um engenho vizinho ao Águas Claras, Lúcio estudava engenharia no Rio de Janeiro, mas nutria sentimentos de amor pelo torrão natal e o desejo de retornar, levando as novas técnicas aprendidas na faculdade para modernizar seu engenho e implementar melhorias na vida dos trabalhadores. Pouco tempo depois o jovem conseguiria seus intentos, além de tornar-se cunhado de Lúcio ao casar-se com sua irmã.

Quando Nestor desembarca, Lúcio o recebe, e os dois seguem para um restaurante na Rua do Ouvidor. A conversa entre os amigos transforma-se em debate. Nestor mostra desprezo pelos valores morais e religiosos do Norte, Lúcio faz longas defesas das tradições; enquanto o recém-chegado mostra-se deslumbrado pela Capital, o amigo fala da superficialidade da vida urbana e de seu desejo de retorno. O tom das intervenções de Lúcio chega a assumir ares panfletários em favor do Norte, de sua gente e de suas tradições, passando pela religiosidade católica, pelas tradições seculares, pela crítica à superficialidade e à corrupção da Capital Federal e pela defesa da modernização da agricultura, uma apologia na qual o trabalho árduo, em bases racionais, mostra-se como saída para a decadência da economia nordestina.

No início da conversa, Nestor conta a Lúcio uma peripécia que havia feito em Tracunhaém nas férias, quando arremeteu propositalmente com uma “aranha” contra o cortejo de uma procissão, fato que lhe rendera severas críticas no povoado. Lúcio o censura, Nestor espanta-se com o arroubo de catolicismo do amigo, ao que este replica:

- Nunca fui descrente. A religião católica, relevados defeitos que os tem como a outra merece meu culto por ser a crença tradicional do meu país: - suas igrejas estão associadas à nossa história, os repiques de seus sinos à hosanas de nossa primeiras vitórias. A cruz, você o sabe, foi o nosso primeiro padrão de nacionalidade, e os versículos do evangelho a primeira página de arte recitada à sombra das nossas belas árvores. Museus de história, de pintura, temo-los nas vetustas catedrais, nos mosteiros quinhentistas, ninhos de saber, de retábulos preciosos, de alfarrábios raros, de jacarandás lavorados em talhas primorosas, de claustros barrados de azulejos, todo esse legado valioso contido nas espessas paredes dos templos da Bahia, de Olinda, de S. Paulo, ainda poupados pelo vandalismo dos homens, ávidos para derrubarem para traçar avenidas com os seus nomes... Religião de beleza e harmonia, na pompa das suas cerimônias, nas rosáceas dos seus vitrais, nos círios dos altares, no aroma do incenso, nos acordes sonoros das serafinas... (SETTE, 1923, p. 48-49).

O debate prossegue, Nestor interrompe o amigo para criticar os padres. Lúcio treplica:

A nós brasileiros, nenhum motivo milita em favor do anticlericalismo. Na nossa história o padre surge nas mais nobres e arriscadas tarefas: foi o catequizador, seguindo as pegadas dos bandeirantes, polindo os espíritos dos indígenas, poupando-os das mãos cúpidas dos escravizadores; foi o guerreiro e o mártir das pugnas da independência, ora arcabuzado, estoicamente, ora trepando à força, glorioso; foi o regente imortal numa das crises mais sérias de nossa era política; foi o abolicionista destemido, ajudando a dessoldar o elo dos cativos... O catolicismo é a religião da nossa raça, irmanada aos nossos feitos, cruz que se alteia ao lado de nossa bandeira, ontem, colonos que éramos, hoje, povo livre que somos... (SETTE, 1923, p 49-50)

A religiosidade e o clericalismo de Lúcio dizem menos respeito à fé do que à tradição e ao passado, vistos de modo ufanista com tonalidades nacionalistas que, contudo, não deixam de aludir, direta ou indiretamente, a Pernambuco, como a referência ao arcabuzamento ‘estoico’ de Frei Caneca. Os trechos do diálogo entre Lúcio e Nestor, embora longos, são reveladores do caráter programático da obra de Mário Sette. Interessante notar que, enquanto Lúcio tece argumentos longos, praticamente monopolizando o diálogo, resta a Nestor breves pontuações críticas:

- Você sabe bordar as coisas com as fantasias do seu estilo quente, sonhador... O espírito

moderno, crítico, prático, cru, vê os fatos por outros prismas. A mim o passado importa pouco: decerto não perderei tempo em admirar um palanquim dos meus avós, quando se me promete a delícia de viajar em dirigível, breve. Sou um homem do presente: as religiões, sendo antigas, inúteis, prescindo delas... (SETTE, 1923, p. 50)

Ao que Lúcio o censura:

Isso a que você rotula assim, filho de uma terra de quatrocentos anos, chama de tradições os povos que já perderam a conta dos séculos. Quanto a mim, venero tudo que me evoca o passado, seja o da família, seja o da pátria, tanto a glória quanto o amor e a fé. (SETTE, 1923, p. 51)

Lúcio prossegue, evocando a matriz de Tracunhaém, onde seus antepassados foram batizados e ele aprendera a rezar. Nestor muda o assunto, pergunta ao amigo sobre os planos futuros. Lúcio diz que pretende retornar a Pernambuco logo que se formar e tomar o comando do engenho, adotando “outros métodos de plantio, de cultura” (p. 52). Inicia-se novo debate, Nestor fala das dificuldades de ser “senhor de engenho com a agricultura à hora da morte, o açúcar numa baixa reles, sem amparo...” (SETTE, 1923, p. 52). Lúcio retruca:

- Sem amparo porque não nos sabemos impor. Vivemos a berrar que somos enjeitados, que nada se nos dá, que o Sul nos engole, mas ninguém se solidariza num gesto de resistência, de tenacidade, de valimento. O nordeste, longe de ser uma força, dispersa calorias em tricas partidárias. Os nossos representantes, na maioria, caindo aqui, abancados nos cafés, sorvendo a perfumaria rubiácea, esquecem-se de quem é o açúcar que a adoça... (SETTE, 1923, p. 52)

É a palavra *nordeste* que aparece em contraposição ao Sul e a crítica aos representantes políticos da região é incisiva. As “tricas partidárias” remetem à cisão política da oligarquia pernambucana entre adeptos do intervencionismo do presidente Epitácio Pessoa no estado e seus adversários, como descreve Azevêdo (1984, p. 20 e SS). Ressalta, contudo, na fala de Lúcio, o acomodamento dos políticos nordestinos quando chegam à Capital Federal e permanecem “abancados nos cafés”. O personagem prototípico, neste sentido, é o futuro sogro de Nestor, Dr. Anselmo.

Nestor intervém: “- Você está ficando muito bairrista. Não chegue ao ponto de querer a independência do norte...” (SETTE, 1923, p. 52). Segue-se, então, mais um trecho da longa pregação de Lúcio:

- Separatista, talvez ninguém o seja menos que eu. Seria trair os que tombaram pela integridade nacional, os que fizeram a cruzada das bandeiras, os que expulsaram os batavos do litoral. Longe de nos separarmos carecemos de

nos conhecer melhor, aproximando-nos. Aspirar à nossa desagregação territorial é desfalecer na fé que devemos ter nos desígnios deste bloco magnífico de terra americana [...]. Nada encontro nos outros povos, de melhor em moral, em inteligência, em valor, do que somos. Falhas que nos atribuam, perdoáveis por sermos novos, as têm outras gentes, maiores, arraigadas, escondidas. [...] Ser separatista traduz-se, a meu ver, em aspirar o jugo futuro dos que nos cobiçam...(SETTE, 1923, p. 53)

A questão do separatismo parecia constituir preocupação para alguns dos regionalistas dos anos 1920. Já foi mencionada no início deste artigo a matéria assinada por Gilberto Freyre no dia da inauguração do Congresso Regionalista (cinco anos, portanto, depois da publicação de *Senhora de Engenho*), na qual o sociólogo pernambucano enfatizou o caráter não separatista do regionalismo nordestino: “A verdade é que não se repelem, antes se completam, regionalismo e nacionalismo, do mesmo modo que se completam nacionalismo e universalismo”. (AZEVEDO, 1984, p. 231).

No diálogo entre Lúcio e Nestor, a referência que o primeiro faz ao sul complementa o argumento anti-separatista, aprofundando a perspectiva comparativa entre o empreendedorismo setentrional e o imobilismo nordestino:

Olho o Sul como um trecho brasileiro, sem prevenção, sem azedume. Se ele tomou dianteira no progresso, deve-se a seus filhos que, ao invés de pervagarem nas avenidas,

apregoando muçulmanamente a bastardia da sua região, requerendo sinecuras para afilhados e patentes para eleitores, procuraram, sim, obter estradas, portos, imigração, benefícios positivos, fecundos, prementes... (SETTE, 1923, p. 53-54)

Nestor diz que “Os nortistas voltam-se para São Paulo como heliantos humanos...Você há de convir, S. Paulo...” (SETTE, 1923, p. 54). É a deixa para que Lúcio aprofunde seus argumentos modernizantes:

- Lá vem S. Paulo...O argumento não falha, eu o esperava. Os paulistas possuem justamente as duas qualidades que nos faltam: a consciência da valia própria e a tenacidade de se fazer impor. Cheios de amor pela sua gleba, em riste na defesa dos rubis de seus cafezais, enquanto os pernambucanos se maldizem, eles fazem da sua lavoura uma cruzada, sulcam os campos, colhem, prosperam... Se a riqueza agrícola pergia, em lugar de conchavos, faz exigências. A agricultura prestigiada, bate o pé. Era do que nós devíamos cuidar: de nos fazer valer, não como ninho de bacharéis, mas como baluarte de produtores...Isto sim. Sê-lo-emos um dia, fio bastante, e é para essa obra de patriotismo, de coragem, de esforço que eu quero empenhar meus braços...(SETTE, 1923, p. 54)

Trecho ilustrativo e paradigmático da oposição Nordeste e Sul. A hegemonia econômica e política paulista na Primeira República é interpretada a partir de uma falta, de uma ausência de qualidades oriunda de um sentimento de baixa estima que imobiliza o nordeste aliado a práticas políticas que aparecem como exclusivas dos representantes da região. A decadência da economia açucareira não está, no argumento do personagem, associada à crescente dominância da agro-exportação cafeeira, nem, tampouco, as imposições paulistas devem-se à centralidade que o estado assume em função de sua economia. O bacharelismo aparece como arcaísmo oposto à força inovadora do empreendedorismo.

Finalmente, entra em cena no diálogo a exaltação da terra natal e do espaço rural. É exemplar a imagem à qual Lúcio recorre, ao contrapor a vida no campo ao “brilho” que Nestor via na cidade. Para Lúcio, vida enganosa, superficial:

O valor próprio, meu amigo, é como as estrelas do céu, que pouco fulgem nas terras bem clareadas pelas lâmpadas elétricas. Mas, se uma noite os arcos voltaicos falham, todos se voltam para o luar sereno, constante, das constelações... No mato, as mãos são ásperas, porém a cara é limpa...(SETTE, 1923, p. 55)

E Lúcio argumenta: “- A pátria é a mesma, sim, mas a “terra” é ainda mais um pouco que a pátria. Àquela amamos, a esta queremos bem. Querer bem é forma enternecida de afeto, muito brasileira.” (SETTE, 1923, p. 56). Prossegue, dizendo como ama o Rio de Janeiro, mas amor “que nunca igualará o bem querer ao curso ingênuo do Tapinassú, riacho que flui através do meu engenho, onde criança, me

banhava ou punha barcos de papel a vogarem na corrente...” (SETTE, 1923, p. 56). *Nação e região aparecem no contraponto entre Pátria e Terra, e a segunda é o lugar do afeto e da saudade.*

Há, em *Senhora de Engenho*, uma pregação didática a favor da terra, do espaço rural e do trabalho no campo, anunciada, inclusive, no excerto de Oliveira Vianna que Mário Sette escolheu para epígrafe da obra:

Para nacionalizar a nossa mocidade não basta instruí-la no manejo da espada – símbolo brilhante desse patriotismo militar, que é alguma coisa; mas é preciso, sobretudo, ensiná-la a amar a terra, a amar o campo, a amar o arado e a sua jugada – símbolos toscos e obscuros desse patriotismo civil, que é quase tudo. (SETTE, 1923, p. 7)

Hilton Sette, filho do escritor, conta que a inspiração para *Senhora de Engenho* teria nascido por ocasião de uma visita do pai, funcionário dos correios, para uma inspeção na Agência Postal de Tracunhaém por volta de 1910. Remetendo a documentos autobiográficos inéditos do pai, Hilton fala das reações de encanto do escritor:

Numa certa manhã, a novidade de uma viagem de trem, o sol a doirar o verde da paisagem, os partidos de cana beirando a linha férrea, ocorrências de matas coroando os cimos das elevações, o rumorejar de riachos nos fundos dos vales, aqui e ali a presença de banguês com suas casas-grandes, suas "moitas", seus bueiros fumegantes, seus aromas de mel cozinhando. (HILTON SETTE, 2013).

Já em 1919, ano de início da redação do romance, a família

Sette foi passar um final de semana em um engenho:

Viajamos no trem da tarde até a Vila Natan, embrião da atual cidade de Moreno e, dali, de automóvel, já embrenhados na escuridão da noite, a vencer curvas e a subir e descer ladeiras, em estrada de barro, até a escada de pedra de acesso ao terraço em frente à casa-grande. A emoção de deslumbramento experimentada por meu pai, na manhã seguinte, ante o cenário que compunha e envolvia a sede do engenho Floresta, ele a transferiu nas páginas do romance para a Hortênsia, a jovem trazida por Nestor do Rio, em sua chegada ao engenho Águas Claras, igualmente numa noite de escuro. (HILTON SETTE, 2013).

Essas experiências sensíveis certamente forneceram parte da matéria para o romance, mas o sentido geral da obra encontra sua inlegibilidade no contexto e na estrutura de sentimentos vivida pelas elites intelectuais do nordeste açucareiro, e que, por sua vez, expressavam, no nível simbólico, os descontentamentos das elites econômicas e políticas locais. Isso, associado ao ideário modernizador expresso pela voz de Lúcio, parece explicar o motivo pelo qual o romance obteve menção de aplauso no Congresso Agrícola do Nordeste Brasileiro em 1923.

Moema Selma D'Andrea identifica em *Senhora de Engenho* dois argumentos interligados e que merecem atenção:

Comprovação da supremacia do meio rural sobre o urbano, com a neutralização do último, que é posto para ser negado; 2) “restauração” da decadência do patriarcado rural pela via progressista de uma modernização dos engenhos. (D’ ANDREA, 2010, p. 181)

Os dois argumentos realizam-se ficcionalmente no romance. Lúcio moderniza seu engenho, Nestor converte-se à vida rural, desgostoso com a superficialidade e a corrupção da Capital, e segue a cartilha modernizante do cunhado, ao se tornar senhor do Águas Claras. A ideia de modernização dos engenhos emerge como contraponto à emergência das usinas, que começaram a surgir na última década do século XIX, transformando paulatinamente a atividade agrária em indústria e, conseqüentemente, modificando as relações sociais no meio rural, como ilustra a obra de José Lins do Rêgo. Em *Senhora de Engenho*, a usina aparece apenas uma vez, pela voz de Hortênsia, antes que ela se convertesse à vida rural. Ao encontrar-se com o vigário Elísio, que chegava de um passeio pelo Águas Claras, diz Hortênsia: “- Estive no engenho, vendo moer. Muito curioso!”, ao que a jovem carioca retruca: “- Mas primitivo ainda... O bonito é ver nas usinas o açúcar sair pronto, alvo, com poucas horas, das turbinas...(SETTE, 1923, p. 126). Hortênsia não era ainda a *Senhora*, empossada cerimonialmente por D. Ignacinha por ocasião de uma “botada”, momento anual no qual os engenhos iniciavam seus trabalhos de moagem.

Na dimensão dos sentimentos, o engenho como objeto de nostalgia da infância, há que notar-se em *Senhora de Engenho* uma influência incisiva de Joaquim Nabuco, em particular às lembranças do engenho *Maçangana*, seu lugar de infância. (NABUCO, 2013) . Quando Lúcio, no debate inicial com Nestor, menciona a Matriz de

Tracunhaém, fonte de suas primeiras experiências religiosas, sua evocação assemelha-se a de Nabuco, quando rememora nostalgicamente a “pequena capela de *Maçangana*” (NABUCO, 2013, p. 181). As descrições de Mário Sette do dia e do anoitecer, da natureza e das sensações olfativas e visuais vindas da atividade do engenho, remetem também às memórias de Nabuco, mas é, sobretudo, em relação às lembranças do escravismo que a influência revela-se mais incisiva: “Era tradicional Águas Claras pela doçura dos seus costumes, da sua disciplina, desde o tempo do cativo. Feita a abolição, nenhum escravo abandonou o engenho.” (SETTE, 1923, p. 165-166). A ênfase aumenta nas lembranças da negra Thomázia, ex-escrava do Águas Claras ainda viva:

Na corrente rumorosa das recordações, contava muitas coisas: a vida antiga do engenho, cenas do cativo, as levadas de escravos pelas estradas, o eco dos maus-tratos, das ‘judiarias’ que vinha de outros engenhos onde as senzalas eram cheias de troncos, de relhos, de castigos cruéis. Quanto negro fugido fora parar em Águas Claras, implorando a proteção de D. Ignacina ou do coronel? Às vezes, por piedade, a ‘senhora’ comprava-o, sem necessidade, mas sendo o dono teimoso, exigia a entrega e lá se ia o coitado, na certeza da punição severa. (SETTE, 1923, p. 166-167)

A imagem do escravo que acorre aos bons senhores em busca de proteção está presente nas memórias de Joaquim Nabuco, que narra um episódio ocorrido na casa onde morava com sua madrinha:

Eu estava uma tarde sentado no patamar da escada exterior da casa, quando vejo precipitar-se para mim um jovem negro desconhecido, de cerca de dezoito anos, o qual se abraça aos meus pés suplicando-me pelo amor de Deus que o fizesse comprar por minha madrinha, para me servir. Ele vinha das vizinhanças, procurando mudar de senhor, porque o dele, dizia-me, o castigava, e ele tinha fugido com risco de vida...(NABUCO, 2013, p. 182)

O episódio aparece também em uma das crônicas de Mário Sette no livro *Terra Pernambucana* (SETTE, 1968), espécie de manual escolar publicado em 1925. Na crônica “Um beijo de negro” Sette narra uma passagem de Joaquim Nabuco por Recife, quando se encontrava a caminho do Rio de Janeiro. A abolição já havia ocorrido, e presença do líder abolicionista movimentou festivamente a cidade. Durante a narrativa, Sette faz menção à infância de Nabuco no *Maçangana* e ao episódio do escravo que lhe pedira proteção. A menção deixa clara a influência das ideias e das memórias de Nabuco sobre Mário Sette, influência, aliás, que se estendeu a toda uma geração de intelectuais pernambucanos, principalmente Gilberto Freyre, e que tinha um de seus pilares no que Nabuco descreveu como “espécie particular de escravidão” que teria existido:

Somente em propriedades muito antigas, administradas durante gerações seguidas com o mesmo espírito de humanidade, e onde uma

longa hereditariedade de relações fixas entre o senhor e os escravos tivessem feito de um e outros uma espécie de tribo patriarcal isolada do mundo. (NABUCO, 2013, p. 184)

Em 1921, por ocasião da publicação de *Senhora de Engenho*, Freyre encontrava-se ainda nos Estados Unidos, mas recebeu um exemplar e, em outubro do mesmo ano, publicou um artigo no *Diário de Pernambuco*, elogiando o livro no qual via uma “resposta, não sei se deliberada, ao apelo do Sr. Oliveira Lima em discurso na Academia Pernambucana de Letras, a favor de romances de cunho regional” (Azevêdo, 1984, p 103-104). Freyre tece algumas críticas, uma delas em relação ao “falar postiço dos personagens”, mas elogia “o talento de paisagista que Mário Sette revela ao imprimir ação e cor à descrição da ‘mata’ pernambucana” (Idem. P. 104). Paisagismo e cor, preferencialmente a cor local, não apenas descrevem a zona da mata, mas, discursivamente, criam e cristalizam representações acerca da região e do espaço rural pernambucano.

O espaço urbano, por outro lado, em particular a cidade do Recife, adquire um estatuto ambíguo no processo cultural dos anos 1920: por um lado, é o epicentro dos discursos e das ações que reivindicam os privilégios do passado; por outro, atravessa um processo de relativa modernização econômica industrial, acarretando transformações urbanas que afetam o olhar de Gilberto Freyre, recém-chegado de viagem:

As cidades também se modificaram com a construção, sobre modelos europeus do século décimo nono, de gares, mercados, bancos; com a tração elétrica; (...) com a preocupação da

linha reta à americana, que alterou, em vários bairros do Recife, o à-vontade antigo das ruas. (FREYRE, 1941, p. 103)

Nestor, protagonista de *Senhora de Engenho*, ao desembarcar em Recife com Hortênsia, “vira que o progresso soprara forte, na sua ausência: os elétricos corriam pelas avenidas do porto, os automóveis cruzavam a cidade, em tudo se mostrava um novo viço...” (SETTE, 1923, p. 102).

A cidade, como o engenho, aparece como lugar da saudade, mas também como monumento do passado, da presença holandesa e das lutas nativistas. Recife já era cenário histórico n’ *O Cabeleira*, de Távora, que não poupava menções e descrições de edificações históricas e das famosas pontes, lamentando também as destruições advindas do processo de urbanização já em curso no século XIX: “Tudo desapareceu, tudo, até as arcadas holandesas que ainda alcancei”, diz o narrador de *O Cabeleira*, acrescentando: “O monumento das idades é mais depressa destruído pelos homens do que pelo tempo, esse consumidor que, com ser voraz, não deixa de respeitar a obra da virtude.” (TÁVORA, s/d, p. 17).

Em *Senhora de Engenho*, quando Nestor retorna à terra natal levando sua esposa, emociona-se com a vista da cidade que vislumbra da murada do navio:

As horas rodavam, o amanhecer aquarelava a tela do nascente, a claridade da aurora recortava o vulto do oficial de quarto, no alto da ponte de comando, velando o rumo. Por fim, dois faróis relampejaram à proa: um, cor de topázio, próximo; outro, em pestanejos tricrômicos,

distante ainda: Santo Agostinho e Recife. A sua terra! Ele que não chorara ao deixá-la, consentiu as lágrimas descenderem pelas faces, ao revista-la, com as suas costas planas, arenosas, risonhas, focadas pelo sol a subir. (SETTE, 1923, p. 101)

A cidade se revela ao protagonista ao amanhecer, momento de reencontro catártico com a terra natal e com o passado, com o qual Nestor já vinha, desde a decisão do retorno, em processo de reconciliação. A saudade modifica o modo de ver o Recife que abandonara sem lágrimas. Nestor quer mostrar a cidade para Hortênsia:

[...] andou com ela a correr os subúrbios, espreitando-lhe a impressão incontida de interesse pelos recantos onde o Capibaribe serpeava, espreado, manso, beirando sítios frondosos, vivendas senhoris, no mês em que as mangueiras e os cajueiros se carregavam de frutos dourados e rubros. (SETTE, 1923, p. 102)

As sensações de Hortênsia durante o passeio por Recife fazem-na esquecer por alguns momentos o tédio e a má vontade em relação àquela viagem:

[...] no dia em que passara no Recife, gostara da cidade, planície airosa no estreito enlace dos dois belos rios, as pontes brancas acolchetando os bairros, Olinda, ao longe, surdindo os

mosteiros vetustos da pujança remoçada dos verdes coqueirais. (SETTE, 1923, p. 100)

Não só o engenho, portanto, mas também a cidade compõem o quadro da nordestinidade. Entretanto, assim como D' Andrea identificou no espaço rural a ideia de modernização do engenho como modo de “restauração do patriarcado rural”, o regionalismo tradicionalista preocupa-se, do ponto de vista do urbanismo e da arquitetura, equacionar tradição e modernização visando à manutenção da primeira. Talvez venha daí um dos motivos da insistência de Freyre no “a seu modo modernista”, bastante recorrente quando ele se referia ao movimento como contraposição ao modernismo paulista.

No Programa Geral que acompanhava o convite para o “Primeiro Congresso Nordestino” de 1925, constava, entre outros pontos de pauta, a “Defesa da fisionomia arquitetônica do Nordeste. Urbanização das capitais. Plano para as pequenas cidades do interior. Vilas proletárias. Parques e jardins nordestinos”, além da “Defesa do patrimônio artístico e dos monumentos históricos”. (AZEVEDO, 1984, p. 154).

O tom geral dos debates urbanísticos que transcorreram no Congresso de 1926, caracterizava-se pela tentativa de conciliação entre passado e presente, defendendo um progresso compatível com “o quadro natural e tradicional da região”, conforme relatado no *Diário de Pernambuco* do dia 11 de fevereiro (AZEVEDO, 1984, p. 158). Ressaltava também a preocupação com patrimônio, “tendo como consequência a não descaracterização das cidades nordestinas”. (AZEVEDO, 1984, p. 159), em um contexto no qual os modernistas paulistas elegiam o barroco mineiro como símbolo da brasilidade.

Entre os pontos de pauta do Congresso, nota-se a ausência de quaisquer referências à seca. O tema aparece apenas no trabalho do higienista Gouveia de Barros, intitulado “A loucura das secas”,

apresentado no último dia do evento (AZEVEDO, 1984, p 242). Tratava-se, contudo, de uma abordagem das “perturbações patológicas e sociais ligadas àquele fenômeno climático nordestino.” (ARRUDA, 1999). Ausência bastante eloquente, lacuna significativa, se considerarmos que nove anos antes havia sido criada a Inspeção Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), e o fenômeno ganhava visibilidade inclusive na imprensa do Sul.

Na construção do *nordeste* como recorte do Norte, a seca cumpre papel decisivo, como aponta com propriedade Albuquerque Jr.:

O *Nordeste* é, em grande medida, filho das secas; produto imagético-discursivo de toda uma série de imagens e textos, produzidos a respeito deste fenômeno, desde que a grande seca de 1877 veio colocá-la como o problema mais importante desta área. (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 81)

O tema da seca como flagelo já aparece, contudo, pelo menos, desde *O Cabeleira*, de Franklin Távora. Lembrando o ano de 1775, o narrador refere-se a uma peste que assolou Pernambuco à qual “sucedeu uma seca abrasadora”:

Se por ocasião do referido contágio subiu o número de vítimas a tanto, que os cemitérios e as igrejas já não tinham espaço para lhes oferecer sepulturas, que diremos nós para darmos a conhecer, não unicamente os efeitos da peste, comum a todos os climas e a todas as

regiões, mas juntamente com estes efeitos os da seca, flagelo especial de algumas de nossas províncias do norte? (TÁVORA, s/d, p. 27)

No mundo idealizado de *Senhora de Engenho*, o flagelo é minimizado pela qualidade da terra: “quando vem seca, poucos sofrem”, diz Lúcio a Nestor ao referindo ao Águas Claras. Já em *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, 1928, a imagem dos retirantes chegando é a da invasão do engenho pela seca. É interessante a contraposição entre romances publicados no início e ao final de uma década decisiva da construção da imagem do Nordeste. No primeiro, o engenho no espaço rural da zona-da-mata, lugar de natureza exuberante, de pessoas simples e sinceras, não corrompidas pela modernidade. No segundo, a imagem do engenho sendo atravessado pelos retirantes, movimento conflituoso no qual “entre brejeiros e sertanejos, nem os cachorros se davam” (ALMEIDA, 1980, p. 14). A seca e suas mazelas já havia sido tema ficcional ainda no século XIX. Em 1890, Rodolfo Teófilo, que já havia publicado em 1884 a *História da Sêca no Ceará*, 1877-1880, lança *A Fome*, romance que narra a história de uma família de retirantes que foge da grande seca de 1877-1879. A obra é considerada por Araújo Almeida (2007) inauguradora do naturalismo cearense. Um ano antes, José do Patrocínio havia publicado *Os Retirantes* (1973) e, em 1903, Domingos Olympio lança *Luzia-Homem* (1983).

Quando de sua estada em Natal, RN, durante a viagem ao nordeste entre 1928 e 1929, Mário de Andrade registra suas impressões ao conhecer o poeta Jorge Fernandes: “É simples que nem a seca. A princípio parece árido, monótono, mas que nem a seca mesmo [...]”. (ANDRADE, 2002, p. 211). Em janeiro de 29, por ocasião de sua estadia em Caicó, RN, seu registro assume ares de indignação:

Os nordestinos arranjados, cheios de regionalismo e literatice, zangam com o funcionário de não sei que repartição de secas porque este aconselhava o abandono de certas regiões nordestinas as do sertão sáfaro. A opinião deste era de-fato leviana pela maneira com que a contam porém o regionalismo sentimental e...euclidiano também já está fora de tempo. (ANDRADE, 2002, p. 264)

São conhecidas as antipatias de Mário de Andrade aos regionalismos em geral e ao nordestino em particular, o que lhe valia a recíproca da parte de Freyre. O contato com a seca produz no poeta uma sensação de desprezo que só faz aumentar seu anti-regionalismo militante:

O homem arranjado que para em Catolé da Rocha ou em Parelhas, está sofrendo? Pronto: embarca no automóvel, vem pra Natal vai pro Recife, tem água sempre e até gelo. Um cruzado para ele não é nada, compra quantas latas de água quer e morta a sede se põe cantando a resistência do povo, o nativismo dos retirantes que voltam etc. (2002, p. 264)

Quando Mário de Andrade fez sua viagem ao nordeste, certamente já levava consigo, além da leitura de *Os Sertões*, outras imagens associadas à seca. Desde a grande estiagem de 1877, o

fenômeno era tema na imprensa do sul, associado ao cangaço e ao messianismo, e nas reivindicações das “bancadas nortistas”, que já haviam, inclusive, incluído na Constituição de 1891 um artigo “que obrigava a União a destinar verbas especiais para o socorro de áreas, vítimas de flagelos naturais, abrangendo aí as secas” (ALBUQUERQUE JR., 2011, p. 83). Para o regionalismo tradicionalista, contudo, o nordeste do engenho é o modelo típico ideal da região. Em 1937, Gilberto Freyre publicou *Nordeste*, considerado por Albuquerque Jr. como “o principal livro de Freyre, quando se trata da institucionalização sociológica da região Nordeste e de sua invenção” (2011, p. 114). No mesmo ano, Freyre sugere que o estudioso cearense Djacir Menezes intitule seu estudo socioeconômico sobre o sertão de *O Outro Nordeste*, livro que trazia como subtítulo “formação social do nordeste”. (BUENO, 2006, p. 134): a região das secas era a alteridade negativa do nordeste freyreano. No texto do *Manifesto regionalista* (FREYRE, 1996) predominam os temas ligados à cidade do Recife e aos engenhos, em detrimento do “sertão”.

Considerações finais

O Cabeleira, que inaugura a “Literatura do Norte” de Franklin Távora, e *Senhora de Engenho*, de Mário Sette, constituem parte da história de uma geografia literária que se inicia com *O Sertanejo*, de Alencar, passando por *A Bagaceira* e adentrando no chamado romance nordestino de 30. Isso não significa que o mapeamento literário que, simultaneamente, cria as representações do nordeste e o toma por matéria ficcional, faça emergir um sentido único de região. Esta é recortada, traçada em seus contornos internos, a cidade, a zona da mata, o sertão das secas. Criam-se trânsitos entre esses espaços, como os retirantes de *A Bagaceira* ou o *Moleque Ricardo* que sai do engenho para perder-se na cidade, no mangue onde “só os caranguejos resistiam” (REGO, 1973, p. 35). A história da invenção literária do nordeste é

também uma história de migrações e trânsitos, de “percursos e mapas”, prática de espaço. (CERTEAU, 2002, p. 201-207).

Entre o período do Império, passando pela Primeira República e chegando aos anos 30, na mesma medida em que se consolida a unificação da nação, dialeticamente consolidam-se as representações do imaginário nordestino. A geografia cultural, fundada na literatura e no pensamento social, antecipou-se à própria Geografia científica, funcionando, inclusive, como caução ideológica no que diz respeito às representações simbólicas que passariam a associarem-se ao *Nordeste* quando de sua ‘oficialização’ como região natural em 1942, a ponto de ambas legitimarem-se mutuamente: de um ponto de vista, a seca, o engenho, a cidade; de outro o agreste, a zona da mata, o litoral. Isso, obviamente, está longe de constituir uma “verdade” do *Nordeste*. Uma região, seja qual for o critério utilizado para delimitá-la, é, antes de tudo, produto de uma operação social de classificação. Culturalizada e naturalizada, a região oculta seu caráter de *constructo* ideológico e político, aparecendo como realidade a-histórica.

THE SUGAR MILL, THE CITY AND THE DROUGHT: NOTES ON THE SYMBOLIC PRODUCTION IN THE NORTHEAST

ABSTRACT: The concept of the Northeast as a region is the product of a symbolic construction in which literature plays a decisive role, mainly between the second half of the 19th century and the first decades of the 20th century, even before geography itself. The symbolic production in the Northeast implied its singularization as related to the rest of the North, its conflicting contraposition with the South, particularly with Rio de Janeiro, as well as a literary mapping in the region itself, where the themes related to the sugar mill, the city and the drought outline distinct spaces. Initially it is aimed at showing how the singularity of the Northeast as opposed to the North is built discursively, and later representations of the sugar mill, the city and the drought are analyzed,

tracing a path that begins with writers such as Franklin Távora and Sílvio Romero, but whose decisive period in the history of the symbolic production in the region is the decade of 1920, with Mário Sette and José Américo de Almeida, besides the regionalist movement headed by Gilberto Freyre.

Keywords: *Literature. Northeast. Regionalism. Sugar mill. City. Drought.*

Referências

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira*. 26ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ARAÚJO ALMEIDA, Gildênia Moura de. *A fome [manuscrito]: um romance do naturalismo?* Dissertação de Mestrado em Literatura. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

ARRUDA, Bertoldo Kruse Grande de. *O social e a medicina em Freyre*. In: SEMANA GILBERTO FREYRE, 4, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 1999.

AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da

Paraíba, 1984.

BUENO, Luis. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira - Momentos decisivos, 1750 – 1880*. 12ª ed. São Paulo: FAPESP; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano*. 8ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. V.1.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. Vol. 4.

D'ANDREA, Moema Selma. *A tradição re(des)coberta: o pensamento de Gilberto Freyre no contexto das manifestações culturais e literárias nordestinas*. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2010.

FREYRE, Gilberto. *Região e tradição*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1941.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. 7ª ed. Organização de Fátima Queiroz e prefácio de Antonio Dimas. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1996.

GUIMARÃES, Fábio Macedo Soares. *Divisão regional do Brasil*. Rio de Janeiro, IBGE, 1942.

MESQUITA, Gustavo Rodrigues. *A nova divisão regional do Brasil: entre a experiência do federalismo oligárquico e a expectativa do desenvolvimento nacional*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de

História – ANPUH. São Paulo, 2011.

NABUCO, J. Maçangana. In: *Minha formação*. Senado Federal. 2013. p. 179 – 188.

OLYMPIO, Domingos. *Luzia-homem*. 9.ed. São Paulo: Ática, 1983.

PATROCÍNIO, José do. *Os retirantes*. São Paulo: Três, 1973. 2 v.

REGO, José Lins do. *O Moleque Ricardo*. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953, 5 v. [1888]

RIBEIRO, Cristina Betioli. *Um norte para o romance brasileiro: Franklin Távora entre os primeiros folcloristas*. Tese de doutorado em teoria e história literária. IEL/UNICAMP, Campinas, 2008.

RIBEIRO, Cristina Betioli. *O norte – um lugar para a nacionalidade*. Dissertação de mestrado em Letras. IEL/UNICAMP, Campinas, SP, 2003.

SANTOS, Rafael José dos. Regionalidade, literatura e pensamento social. *Cenários*, Porto Alegre, v. 1, n. 3, 1º semestre, 2011, p. 58 – 73.

SANTOS, Rafael José dos. A “ânsia topográfica”: geografia, literatura e região no Século XIX. *Brasil/Brazil*. N. 45, ano 25, 2012, p. 72- 92.

SETTE, Mário. *Senhora de Engenho*. 4ª ed. Porto: Livraria Chardron, de Léllo & Irmão, 1923.

SETTE, Mário. *Terra pernambucana*. 9ª ed. São Paulo: Arquimedes, 1968.

SOUZA, Inglês de. *O cacaulista* (cenar da vida amazônica). Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.

TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. Rio de Janeiro, RJ: Tecnoprint, [19--]. (Coleção Prestígio) [1876].

TEÓFILO, Rodolfo. *A Fome*. Fortaleza: Edições Fundação Demócrito Rocha, 2002.

IDENTIDADE E NARRATIVAS CULTURAIS

Dionei MATHIAS¹

RESUMO: Este artigo aborda a construção de identidade cultural de Karim Amir, protagonista do romance *The Buddha of Suburbia*, de Hanif Kureishi. A análise tem como foco cinco estratos culturais: comida, música pop, literatura, política e nação. Para isso, identidade é entendida como narração que unifica signos culturais em grupos temáticos. O principal conflito do protagonista reside no processo de reconhecimento desses signos por outros membros de seu espaço social.

PALAVRAS-CHAVE: *O Buda do Subúrbio*. Hanif Kureishi. Identidade.

Introdução

Pertencente a uma nova geração de intelectuais, Hanif Kureishi busca, no início de sua carreira como escritor, por “uma nova maneira de ser britânico depois de tanto tempo” (1986, p. 38). A formação de uma identidade entre as culturas durante a era Thatcher certamente não representou uma tarefa de fácil execução, com políticos conservadores com Duncan Sandy denominando essa geração caracterizada por sua alteridade de “misfits” ou “half-caste children” (KUREISHI, 1986, p. 11). No romance *The Buddha of Suburbia*, Kureishi se apropria dessa temática e a encena na realidade intradieética, colocando em seu centro o jovem Karim Amir, “inglês de nascimento e criação”. Em seu

¹ UFSM – Universidade Federal de Santa Maria – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas. Santa Maria – RS – Brasil. CEP 97050-601 - Email: dioneimathias@gmail.com

périplo, o protagonista se vê confrontado com as dificuldades de construir uma identidade com signos cujo reconhecimento não está assegurado. Intrépido, no entanto, e disposto a inovar, ele cria suas próprias tessituras a fim de encenar, no espaço social que frequenta, a identidade que melhor condiz com seus anseios.

O processo de construção de identidade se inicia com experiências feitas pelo indivíduo nas diversas interações sociais em que tece redes de significado. Após juntar, interpretar e integrar essas experiências, o indivíduo forma diferentes complexos temáticos (identidade cultural, profissional, íntima, etc.) que lhe permitem projetar essas informações na linha do futuro, avaliando se esses projetos de identidade harmonizam com a imagem almejada de si (KEUPP, 2002, p. 218). Esses elementos condensados formam um conjunto de significados que auxiliam o sujeito a compor sua identidade. Para isso, não se compreende identidade como essência monolítica, impassível de mudanças, mas sim como uma narração tecida a partir de diversos elementos, compondo diferentes estratos. Logo, em alguns estratos de identidade, o sujeito pode apresentar grande estabilidade, ao passo que, em outros, contradições e incoerências podem simultaneamente atormentá-lo, dificultando a fluidez da narração identitária. As identidades parciais ou os estratos identitários alcançam sua melhor organização quando encerram reconhecimento, autoconfiança e segurança, transformando esses setores em focos centrais da representação social. A relevância de cada setor varia conforme a fase da vida e os objetivos que a acompanham, o que estimula uma certa dinâmica no processo de construção de identidade.

Dos diferentes signos à disposição de Karim, ele sintetiza uma identidade cultural, inserida no conjunto de identidades com as quais se encena no espaço social. Desse exercício, resultam diferentes setores dos quais depreende signos para, com eles, formar sua identidade cultural. Dentre esses setores figuram a comida, a música, a literatura,

ideologias e naturalmente a nacionalidade². Desse modo, é possível identificar diversas estratificações de identidade cultural que se mesclam umas às outras, formando uma tessitura por meio da qual o protagonista se representa em outros contextos.

A comida

O primeiro estrato de sua identidade cultural está imbricado em elementos bastante concretos, compreendendo a experiência vital e corporal que o instala no espaço social: a comida. Odores, sabores e rituais de alimentação cunham o si desde os primeiros momentos da existência, uma vez que se inscrevem indelevelmente no repositório de experiências que compõem o sujeito. Isso também vale para a personagem Karim que, apelidado de "comedor de fogo" (p. 52), deleita-se com os sabores – para ele não exóticos – de *kebabs* com *chutney* de manga (p. 52), *samosas* letais (p. 54) e *chapati* com pimentões verdes e cebolas cruas (p. 58). No mais das vezes, ingere essas iguarias numa atmosfera desembaraçada e acolhedora, num ambiente, portanto, implicitamente atrelado à sensação de proteção e carinho. Nisso, a comida representa mais que alimentação, ela materializa signos de amor e amizade. Assim, ao voltar de Nova York com o desejo de testemunhar seu carinho por seus amigos Changez e

² Esta análise tem como foco os cinco estratos mencionados. A identidade cultural do protagonista, contudo, não se restringe somente a eles, como outros críticos mostraram. D'Souza (1998, p. 11) aponta a relevância de marcas como signos de identificação; Hita (1998, p. 23) e VINET (1998, p. 57) indicam a importância de mitos para o processo de construção de identidade; Mishrabi-Barak (1997, p. 88) sublinha o significado da yoga e Naumann (1997, p. 118) analisa as diferentes compreensões do cômico nas culturas britânica e hindu.

Jamila, leva consigo acepipes degustados por eles, em grupo (p. 271), a fim de reavivar uma sensação de pertença, impressa em algum lugar da memória.

Em seus tempos de subúrbio, Karim dá preferência aos pratos hindus, mais tarde, quando chega a Londres começa a conhecer outras tessituras culinárias por meio de Eleanor. Diante desse novo mundo de sabores, surpreende-se por não ter-se deparado com ele antes (p. 175), adentrando-o com a curiosidade e sofreguidão de um desbravador. Ao passo que os pratos indianos são preparados rapidamente e ingeridos de forma igualmente célere, as refeições elaboradas por Eleanor requerem mais tempo e dedicação, sendo consumidas num ambiente refinado que completa a disposição da comida sobre o prato, o que desperta em Karim a sensação de experimentar obras-primas de *haute cuisine*. Eleanor investe tempo em cozinhar para ele:

Muitas vezes ficávamos em casa, e ela cozinava. Nunca tive muita queda para instrução e legumes, tendo sido vacinado contra ambos na escola, mas na maioria das noites Eleanor preparava repolho, brócoli ou couve-de-bruxelas, cozinhando-os no vapor e passando-os na manteiga e no alho por alguns segundos. Uma vez comemos caranha, era um pouco rijo, como cação, na massa folhada com creme azedo e salsa. Costumávamos tomar uma garrafa de Chablis também. Nunca tinha experimentado nada disso antes! (1992, p. 188/1990, p. 174)³.

³ A primeira indicação se refere à tradução brasileira, a segunda ao original em inglês, usado como base para este artigo. Quando não houver traduções, as indicações se referem somente ao texto em inglês.

Nesse contexto completamente diferente, retomam-se, com o alimento, elementos anteriores, já imbricados na visão de mundo de Karim, evitando uma interpretação restritiva dos víveres como fonte exclusivamente dedicada à alimentação do corpo, mas servindo também como instrumento imbuído de sentido para a construção de uma tessitura comum de experiências e memórias. Karim adentra, por conseguinte, um universo de signos novos, estendendo desse modo seu repertório de percepção e apropriação de realidade. Desse modo, a experiência comum que se divisa nesses pequenos banquetes, ademais de instaurar uma rede significativa de amor e intimidade, instaura novas matrizes de imaginação e disposição do espaço social e da própria identidade. Os mantimentos refinada e cuidadosamente preparados forjam uma narração na qual confluem necessidades do corpo e anseios da alma, constituindo simultaneamente novas possibilidades de conceber a sensação de pertença e encenar a identidade, não somente entres os muros da intimidade, mas também no espaço mais complexo da interação social.

Entre signos culinários orientais e ocidentais, Karim encontra no chá uma ponte na qual se amalgamam os dois mundos que vivem em sua alma (p. 62), uma vez que tanto na Índia, como líder na produção de ervas teáceas, como também na Grã-Bretanha, com sua refinada cultura de bebidas herbáceas, o chá representa um elemento indispensável para a constituição de rituais cotidianos que demarcam a narração do si. Karim conhece ambas linguagens culinárias e sente-se igualmente confortável nas duas. Para sua construção de identidade, esses elementos de sentido são sumamente relevantes, porquanto a combinação peculiar e ímpar de odores, sabores, ambientes despertam nele memórias positivas ou valores identitários mínimos que contêm pequenas narrações de sua realidade. São estes os signos que volta a atualizar, quando sua identidade se encontra em crise e ameaçada de

fragmentação, a fim de assegurar a continuidade de sua narração de si. Inscritos na tessitura do corpo, essas memórias apresentam um valor de sentindo potencializado, aflorando à consciência em momentos cruciais.

A música pop

Um segundo estrato da construção de identidade cultural do protagonista está imbricado na música pop. Reiteradamente, Karim menciona uma série de bandas (p. 206), revistas especializadas em música (p. 8), compositores (p. 8, p. 10) e, sobretudo, canções que, de alguma forma, o marcaram ou tiveram alguma importância em sua autoconcepção. Para Sukhdev Sandhu (2000, p. 135), “o anseio de ser livre, móvel e de escapar das correntes da domesticidade foram temas centrais da música pop”. Esta representa, pois, muito mais que entretenimento, materializando outrossim ideias de liberdade e servindo de eixo para a encenação de identidade cultural no espaço social.

Dos ritmos e das letras que compõem as músicas por ele escolhidas, Karim depreende signos e sentidos que o auxiliam no processo de representação de sua identidade⁴. Logo, dentre as bandas e os compositores como Soft Machine, King Crimson, Captain Beefheart, Frank Zappa a quem concede sua preferência (p. 62), encontram-se notadamente estilos e artistas que dificultam uma categorização simples e bem delimitada. Trata-se de artistas que tocam e compõem canções arraigadas em diversos gêneros musicais e, com isso, ideadas a partir de diferentes sequências de signos. Dessa mescla de sentidos, resulta uma

⁴ Em sua introdução ao *The Faber Book of Pop* (1995), Kureishi afirma que a música pop representa uma das linguagens literárias mais importantes do pós-guerra, servindo a muitos jovens como instrumento de autoencenação (self-fashioning): “Este livro celebra a invenção contínua e ilimitada sobretudo de pessoas jovens na música pop”.

obra artística intelectualmente mais complexa, inscrita, amiúde, em contextos anarquistas e despicientes de estruturas conservadoras ou engessadas que emperram a renovação desejada pela geração seguinte (GRAVES, 1998, p. 166, p. 490, p. 854, p. 1026)⁵.

Nessa fonte inovadora de sentidos, Karim divisa signos que almeja para sua construção de identidade, notadamente os elementos que gravitam em volta da diversidade amalgamada na unidade, do desafio intelectual a despeito da aparente superficialidade e da irrupção dos limites impostas por vontades alheias. Trata-se de símbolos, valores, visões de mundo que, em sua interpretação de realidade, se revelam como elementos carregados de sentido. Essas condensações de significado representam tessituras com as quais pode identificar-se, integrando-as em sua narração pessoal. Acertadamente, Claude Chastagner (1998, p. 4) aponta que “nessa nova cultura para essa nova geração da qual Kureishi descreve o percurso, o rock serve de quadro de referência, de modelo identitário. [...] A música permite escolher modelos, marcar um território espacial ou temporal, constituir uma história, um passado, inventar-se, fabricar uma identidade...”. As preferências musicais, portanto, revelam a narração de identidade desejada pelo sujeito. Elas apontam o modo como o indivíduo deseja ser interpretado em suas interações sociais.

Essa necessidade se torna ainda mais evidente quando se analisa as canções que Karim ouve, uma vez que ele não se limita a mencionar somente suas bandas prediletas, apontando também as canções das quais deriva elementos congeniais. Estas desvelam o projeto de identidade que tem em mente quando interage com outros indivíduos de

⁵ A música composta pelas bandas mencionadas é caracterizada como mescla, colagem, amálgama, contendo fusões de elementos de vanguarda, de poesia dadaísta, texturas tonais retorcidas e de improvisações surrealistas (cf. GRAVES/SCHMIDT-JOOS/HALBSCHIEFFEL, 1998).

seu espaço social⁶. O primeiro exemplo para ilustrar essa argumentação é a canção “Positively Fourth Street” (p. 6) de Dylan, cuja letra encerra uma série de indícios que abordam indiretamente a existência de Karim. Assim semas formadores de isotopias inerentes à canção como abandono, solidão, deslealdade e incompreensão mútua reiteram na narração de identidade encenada por Karim. A incompreensão, fruto de uma comunicação truncada e incompleta, frequentemente figura como problema em seu projeto de identidade; a sensação de abandono e solidão condensa sua inquietação, consequência de realidades e experiências maçantes; a sensação de deslealdade se lhe revela por meio de Charlie e seu próprio pai, uma vez que nem Charlie nem seu pai têm ideia da dimensão dos conflitos com os quais Karim se defronta, por conseguinte, este reiteradamente topa com uma incompreensão que dificulta sua narração pessoal. Nessa canção, pois, ele encontra constelações emotivas congeniais e elementos de sentido que harmonizam com sua própria visão de mundo. Sem conflitos de legitimação, essas unidades mínimas de significado logram abarcar a complexidade de seu estado anímico, criar clareza acerca das turbulências que o acometem e auxiliá-lo a dar conta dos excessos de sentido que caracterizam sua vida interior.

Uma segunda canção com elementos relevantes para sua construção de identidade é “You never give me your money” do álbum *Abbey Road* dos Beatles. Karim ainda se encontra no subúrbio e está prestes a deixar a escola, de modo que a atmosfera maçante da periferia e o futuro desprovido de perspectivas o atormentam interruptamente. Esse complexo temático se mostra facilmente identificável na letra que acompanha a música: “Out of college, money spent/ See no future, pay

⁶Para esta análise, aduzir-se-ão dois exemplos para corroborar a argumentação. Estes não são os únicos que se revelam impregnados de significado na realidade intradieética, mas demonstram conspicuamente como o protagonista se utiliza de canções para apropriar-se de signos relevantes para narrar e encenar sua identidade.

no rent/ All the money's gone, nowhere to go [...] / But oh, that magic feeling, nowhere to go/ Oh, that magic feeling/ Nowhere to go“. A isotopia predominante indubitavelmente se entrelaça em torno da desesperança, no entanto a falta de perspectivas não conota algo negativo, como bem poderia se esperar, ao contrário, invoca um potencial positivo.

Assim a falta de parâmetros condicionantes, de planos estabelecidos o objetivos bem contornados desbrava caminhos para possibilidades ilimitadas no tocante à materialização de novos signos para compor a identidade. A despeito dos inúmeros obstáculos que dificultam seu progresso, a falta de perspectivas concretas lhe descobre um horizonte de liberdade e lhe instila o sonho de escapar à rigidez e monotonia que o circundam: “One sweet dream/ Pick up the bags and get in the limousine/ Soon we'll be away from here“. Imerso nos significados instaurados pela canção, ele permite embalar-se pelo sonho de uma identidade além dos muros do subúrbio, evadindo desse modo o tédio da periferia e adentrando o mundo desconhecido e grávido de oportunidades da cidade de Londres⁷. Essa canção lhe descobre, portanto, uma outra visão de mundo, uma perspectiva que não é estranha à sua concepção de realidade, que lhe instila esperança e lhe abre novos caminhos. Para a construção de identidade de Karim, a música pop tem um papel tão proeminente, pois o protagonista encontra

⁷ Outros exemplos para corroborar esse pensamento podem ser identificados nas canções “Summertime blues again” de Townshend (p.20) e “Stuck inside of mobile with the Memphis blues again” de Dylan (p. 238), canções nas quais o ‘eu lírico’ não aceita a visão de mundo predominante, adotando em seu lugar um comportamento de revolta e subversão para com pais e a sociedade em geral, um eu, portanto, que revela sede por experiência e rechaço por convenções rígidas, um eu, por fim, cuja existência irradia uma impressão levemente melancólica de sua absurdidade.

nela signos congeniais, unidades de sentido que refletem e constituem seu projeto de identidade.⁸

A literatura

Um terceiro estrato de sua identidade cultural se concretiza na literatura ‘canônica’. Semelhantemente a seu diálogo com a música pop, Karim depreende, com sofreguidão igualmente intensa, uma série de signos identitários dos livros sobre os quais se debruça. Considerando que seu desempenho escolar deixa muito a desejar, seu interesse por livros e, sobretudo, o diálogo crítico desencadeado pela leitura são, no mínimo, admiráveis, especialmente se a escolha dos livros recai sobre obras caracterizadas por uma complexidade estética mais elevada. Isso indica, no entanto, que Karim rechaça saberes estéreis e sem sentido para sua existência, preferindo buscar ideias e pensamentos que, de fato, se entrecem com sua realidade, a fim de compreender melhor a si e seu meio.

Os livros lidos por Karim apresentam alguns elementos em comum: Trata-se de protagonistas masculinos que, oriundos da periferia, partem em direção a novos mundos, à procura por respostas a suas perguntas existenciais. Assim, Candide (p. 10), protagonista do livro homônimo de Voltaire, abandona a castelo idílico de seu tio, o barão Thunder-ten-Tronckh, para viajar pelo mundo, atribulado pela questão se o melhor de todos os mundos existe. Lucien Chardon de Rubenpré, personagem principal do romance *Illusions Perdues* de Balzac (p. 145), larga a província, cheio de ideias, para triunfar na

⁸ Em seu artigo sobre *The Buddha o f Suburbia*, Jörg Helbig (1998, p. 77) mostra a importância dos Beatles para a construção estética do romance, apontando sua importância não somente para a encenação do protagonista, mas também de outras personagens.

capital francesa, onde, por fim, tem de acertar as contas com suas ilusões. Julien Sorel, protagonista de *Le Rouge et le Noir* de Stendhal (p. 145), abandona sua família de artesãos brutais para alcançar seus objetivos primeiramente em Verrières, mais tarde em Paris, perguntando-se quão longe sua ambição pode ir até que se sinta completamente alienado de si mesmo.

Todos eles deixam o cerne protegido de suas famílias e abandonam o campo de ação rigidamente limitado no qual podem interagir, para conquistar reconhecimento e maior liberdade em outro espaço social, obtendo dessa forma, quando menos, a chance de construir uma identidade que harmoniza com seus anseios pessoais. Karim se identifica com as personagens encontradas nesses livros, porquanto também ele deseja escapar do subúrbio sombrio que asfixia seus ímpetos criativos, a fim de desbravar um mundo congenial e condizente com sua identidade como também com sua imaginação de futuro.

Ademais dos livros mencionados, três obras apresentam uma função proeminente: *Tropic of Cancer*, *On the Road* e as peças de Tennessee Williams. Todas elas expõem um mesmo motivo central, a saber, a busca por uma pátria identitária, isto é, um espaço social e cultural no qual os protagonistas possam medrar conforme suas ambições. O papel destacado atribuído a essas obras está atrelado ao momento crucial no qual o protagonista se encontra, ao ler e pensar sobre elas. Karim está numa encruzilhada em que tem de decidir se permanece com sua mãe ou se prefere viver com seu pai; se continua na periferia ou adentra o mundo ilimitado e imbuído de esperanças vislumbrado em Londres. Ele parte e, de todos os livros que possui, ele leva aqueles consigo que maior significado encerram para sua visão de mundo: “Vamos curtir a vida adoidado juntos, sabe disso, não é? Peguei portanto uns vinte discos, dez caixas de chá, o *Tropic of Câncer* e *On the Road*, as peças de Tennessee Williams, e lá fui eu morar com Eva. E Charlie”, p. 102/p.92).

Os paralelos entre os protagonistas e a realidade de Karim imediatamente se tornam evidentes. O livro *On the Road* de Jack Kerouac reflete a visão de mundo de uma geração que, como o protagonista Sal Paradise o descreve, “são os loucos, os que estão loucos para viver, loucos para falar, loucos para serem salvos, que querem tudo ao mesmo tempo agora, aqueles que nunca bocejam e jamais falam chavões, mas queimam, queimam, queimam como fabulosos fogos de artifício explodindo como constelações em cujo centro fervilhante – pop! – pode-se ver um brilho azul e intenso até que todos ‘aaaaaaah’” (2004, p.25/1981, p. 11). Do mesmo modo como Sal Paradise, também Karim anseia por experiências eróticas e beleza, por vivências e horizontes, por *kicksediggings*. Em analogia à geração beat, Karim abandona a monotonia do cotidiano para experimentar a intensidade extática intrínseca à incerteza do amanhã, rechaçando a realidade engessada e rígida da periferia, com o fito de buscar uma nova pátria no indefinido.

Também com o livro *Tropic of Cancer* de Henry Miller, Karim conecta a busca pela afirmação da vida, a sede por uma sexualidade intensa e completa, o anseio pela sensação de realização e harmonia existencial. Como Karim, o narrador do romance de Henry Miller abandona o lugar em que passou a primeira fase de sua vida, considerado por ele como sujo e sufocante, para ganhar o mundo (1961, p. 61); como Karim, ele recusa uma autodefinição a partir do conceito de nação (1961, p. 138); como Karim, ele se sente sufocado pela desesperança da qual, do entanto, também depreende sentido: "Por uma razão qualquer, a compreensão de que nada havia a esperar teve um efeito salutar sobre mim. Durante semanas e meses, durante, na realidade, toda minha vida, eu vinha esperando que acontecesse algo, algum fato extrínseco que alterasse minha vida" (2003, p. 95/1961, p. 89). Com ímpeto subversivo, ele se recusa a reconhecer uma visão de mundo dominada por princípios vácuos como modelo para seu projeto de identidade. Logo, ele tenta desbravar um espaço de vida em que

possa criar tessituras que condizem com seus desejos.⁹ Também nesse caso é possível reconhecer o empenho que Karim investe em encontrar novos modelos de identidade dos quais possa depreender signos para a construção de seu projeto existencial. Exatamente na encruzilhada de sua autonarração, quando Karim começa a frequentar a escola nova, recomendada por Eva, ele afirma: “Eu gostava de tudo porque me sentia solitário pela primeira vez na vida, e um nômade” (p. 104/p. 94). A palavra “itinerant”, traduzida para o português por ‘nômade’, portanto um viajante sem morada fixa, ininterruptamente *on the road*, comporta em seu laconismo o complexo projeto de identidade que Karim procura entender por meio da leitura desses livros. Como eles, Karim está a caminho, à procura de signos adequados para sua narração pessoal.

A política

O quarto estrato de sua narração de identidade surge a partir de sua orientação política. Por meio de sua visão de mundo e suas reflexões no tocante a problemas da sociedade, Karim revela seu posicionamento dentro das coordenadas dispostas pelos discursos políticos, apropriando-se desse modo de outros signos que constituem sua identidade. Através de conversas com Terry, o colega ator politicamente engajado, Karim entra em contato, pela primeira vez, com ideias de cunho esquerdista, vendo-se forçado a definir sua posição

⁹ Os paralelos mencionados são igualmente identificáveis nas peças de Williams. Assim, Karim reencontra a atmosfera sufocante de sua própria família tanto no caso de Brick, o protagonista de *Cat on a Hot Tin Roof*, como também no caso de Tom, o protagonista de *The Glass Menagerie*. Essas personagens, assim como Karim, procuram implicitamente por espaços identitários novos, além dos muros impostos pelo cerne familiar, a fim de desenvolver tessituras próprias.

quanto às perguntas que movem a discussão política. Embora ele temporariamente se mostre bastante entusiasmado com a ideia de uma sociedade sem classes (p. 197), ele rapidamente se apercebe da inutilidade de vieses demasiadamente radicais. Ao passo que Terry continua acreditando nos preceitos do comunismo, militando por uma sociedade absolutamente igualitária, Karim parece dar-se conta, não sem ironia, dos mecanismos empedernidos do sistema social que reproduzem a visão de mundo hegeliana de senhor e escravo: “Perguntei se gente como Shitwell, como o chamávamos, entre outras coisas, iria continuar me ferrando depois da revolução. Haveria diretores de teatro, ou nos revezaríamos para dizer aos outros onde ficar e o que vestir?” (p. 162/p. 148). Ao contrário de Terry, ele não acredita em uma revolução, tampouco em possíveis mudanças no cerne da sociedade. A despeito disso, ele se dispõe a levantar fundos para o partido (p. 229), como também conversar com Pyke e Eleanor (p. 237) a pedido de Terry.

Seu engajamento, no entanto, não resulta de uma diligência ideológica, antes, trata-se de um ato de cordialidade para com Terry. Quando este o acusa de indiferença, Karim escuda o ataque veementemente, afirmando que seu comportamento não é indiferente, mas indicador de sua recusa em aceitar soluções simplistas e maniqueístas: “Odiava as opiniões despejadas, o papo fácil sobre a Rússia e Cuba e a economia, porque debaixo da rígida estrutura das palavras jazia um abismo de ignorância, de desinformação; e, em certo sentido, de não querer saber” (p. 258/p. 241). Karim rechaça a ingenuidade dessa militância, pois não consegue convencer-se de que ela, de fato, esteja à altura da complexidade dos problemas sociais.

Por outro lado, contudo, também se distancia da posição oposta, caracterizada por um individualismo narcisista e exacerbado: “A vida oferecera seus lábios àquela gente, mas ao vê-los seguir de festa em festa encontrando as mesmas caras e dizendo as mesmas coisas noite após noite, percebi que oferecera o beijo da morte; vi quanta coisa de

enervante e inútil havia neles” (p. 242/p. 225). Entre um individualismo escancaradamente egoísta e uma militância aparentemente altruísta, ele opta por um caminho próprio, entre as fronteiras:

A paixão de Terry pela igualdade fascinava minha mente pura, e seu ódio à autoridade constituída encontrava respaldo em meus ressentimentos. Mas, apesar de odiar a desigualdade, eu não pretendia ser tratado como qualquer um. Reconhecia que apreciava em papai e em Charlie sua insistência em se destacar. Gostava do poder que possuíam e da atenção que recebiam. Gostava do modo como as pessoas os admiravam e perdoavam tudo neles. Assim, apesar do pano amarelo que apertava meu saco, da maquiagem marrom e mesmo do sotaque, adorava ser o pivô da montagem (p. 163/p. 149).

Karim rejeita os extremos, evitando a igualdade como também a diferença absoluta. Sua preferência vai ao encontro de um posicionamento político misto, mas liberal, o que harmoniza muito mais com sua construção de identidade. Como Jogamaya Bayer (2004, p. 318) aponta, Karim busca, em primeiro plano, pelo direito à alteridade, independentemente de qualquer ideologia. Trata-se de uma visão de mundo que permite viver a diferença e a contradição, sem transformá-la em princípios absolutos e intransigentes. Com essa abertura para diferentes posicionamentos existenciais, sua identidade potencia sua flexibilidade e dinâmica, permitindo utilizar-se de diferentes signos culturais, notadamente ideológicos, sem restringir-se somente a eles.

A nação

A última e quiçá mais importante questão concernente à construção da identidade cultural por parte de Karim reside no conflito em volta dos conceitos de nacionalidade e pertença¹⁰. Assim, as primeiras informações que ele fornece como narrador de sua existência são seu nome e sua nacionalidade: “Meu nome é Karim Amir, inglês de nascimento e criação, ou quase” (p. 7/p. 3). A segurança e autoconfiança imanentes ao ímpeto inicial da frase acabam refreadas com a aposição, a seu final. Embora esse refreamento revele a insegurança, por parte de Karim, no tocante a sua pertença, ele afirma, com clareza em sua narração pessoal que é inglês: “Frequentemente sou considerado um tipo curioso de inglês, de nova casta, pode-se dizer, resultado de duas antigas histórias. Mas não ligo - inglês eu sou” (p. 7/p. 3). A inversão sintática indica sua decisão em impor esse status, a despeito dos questionamentos com os quais a sociedade o confronta. Sua autopercepção como inglês se evidencia, na sequência, em comentários casuais, quando tomado por outras preocupações, não escrutina conscientemente o problema da nacionalidade (p. 169), apontando que muitas das características comportamentais inglesas lhe estão inscritas em suas formas de interação cotidianas. Essa autopercepção se torna ainda mais conspícua quando está nos Estados Unidos, onde se vê, não como indiano ou apátrida, mas claramente como cidadão britânico, sem que conflitos de legitimação o atormentem

¹⁰O problema da pertença nacional ou cultural representa, sem dúvida, um dos temas centrais nesse romance, porém, como Yousaf (1996, p. 15) contundentemente afirma, trata-se também de problematizar o desejo, inconscientemente alimentado pelas maiorias, por uma redução radical da complexidade inerente à discussão acerca da nação. Kureishi questiona o conceito de ‘englishness’, mostrando sua diversidade e riqueza.

(p. 243, p. 249)¹¹. Por fim, até mesmo Charlie, identifica-o como tal (p. 254), o que demonstra que Karim internalizou um comportamento tipicamente inglês, um modo de agir, portanto, que está além da superfície étnica, sinalizando sua pertença ao círculo cultural da Inglaterra.¹²

Sua insegurança surge no momento em que entra em contato com pessoas que não reconhecem essa autopercepção, pessoas que o forçam a reposicionar-se, excluindo-o dos círculos aos quais se cria pertencente. A primeira experiência, quase arquetípica, de não-reconhecimento, vivencia quando de sua entrevista de trabalho com Shadwell. Arrogante e complacentemente, este se arroga conhecimentos de urdu e panjabi e se gaba por meio de “name-dropping”, mencionando Ray e Tagore, com o fito de exibir um conhecimento que, de fato, não possui, mas que serve para desconcertar a Karim, colocando-o numa gaveta indesejada. Fiel a seu comportamento

¹¹ Isso se revela especialmente importante, uma vez que no estrangeiro, onde nomes diferentes, sotaque e uma compleição exótica imediatamente saltam à vista, a nacionalidade acaba transformando-se num pilar imprescindível da autodefinição.

¹² Sua pertença ao círculo cultural inglês se evidencia igualmente em seus diversos comentários sobre a comunidade hindu e muçulmana na Inglaterra. Reiteradamente, ele dá a impressão que essa cultura, que é a cultura de seu pai e, por conseguinte, poderia muito bem ser, ao menos parcialmente, também a sua, lhe é completamente estranha. Assim o comportamento patentemente muçulmano de seu tio Anwar lhe parece anormal (p. 60, 64, 172, 211), as preocupações tipicamente muçulmanas de seu pai acerca de sua masculinidade considera risível (p.174), a imigração anímica de Anwar e Haroon lhe figura como contradição perante sua ‘ocidentalização’ avançada (p. 64). Isso comprova que a cultura hindu e muçulmana lhe é tão desconhecida e estranha quanto a um inglês mediano. Os signos que formam a base dessa cultura praticamente não adentram sua construção de identidade.

paternalista, Shadwell chega até mesmo a recomendar-lhe uma viagem à Índia para que possa conhecer sua própria cultura (p. 140).

Shadwell não quer compreender que Karim já não possui qualquer laço com a Índia, daí sua incapacidade de perceber o desconcerto do protagonista diante dessas expectativas, ignorando-o sistematicamente. Com diligência imoral, ele se deleita com o aspecto exótico de Karim, não sem expressar seu desprezo perante o fato de que nem isso Karim pode realmente oferecer: “Eis o tipo de gente gerada por duzentos anos de imperialismo. Se os pioneiros da Companhia das Índias Orientais pudessem vê-lo agora. Como ficariam intrigados. Todos olham para você, pensando: eis um garoto indiano, puxa, que exótico, que interessante, deve ter muitas histórias de tias velhas e elefantes para contar. Mas que nada, você é de Orpington” (p. 154/ p. 141). Sem respeito, compaixão ou um mínimo de empatia, ele afirma que Karim não está em casa nem na Inglaterra nem na Índia: “Está tentando protegê-lo de seu destino, que é ser uma semicasta na Inglaterra. Deve ser complicado para você aceitar isso – não pertencer a lugar algum, não ser aceito em lugar algum” (p. 155/p. 141).

O problema central resulta do fato de que a identidade de Karim está composta quase que exclusivamente a partir de signos da cultura inglesa, contudo, os ‘senhores’ dessa cultura não se dispõem a reconhecer sua pertença a seu círculo. Ao invés disso, sujeitam-no a uma autoimagem completamente estranha com a qual Karim não consegue identificar-se. Nesse estágio, Karim ainda não reflete sobre as implicações dessas tessituras discursivas, porquanto não possui clareza acerca de seu lugar em questões sociais e culturais. Seu desconcerto com essa situação, porém, aflora por meio de um desconforto sombrio e sufocante que já não pode mais ignorar.

Nessa primeira fase, Karim evita uma confrontação consciente com o tema. Isso muda após o enterro de seu tio Anwar, quando um profundo processo de reflexão acerca de sua pertença nacional tem

lugar.¹³ Ele constata que existe algo de que carece (p. 212), expressando o desejo de que seu pai lhe tivesse ensinado algo de sua cultura, mas concluindo, ao mesmo tempo, num tom resignado, que essas pessoas e a cultura paterna lhe serão eternamente estranhas (p. 212). Nesse contexto, Karim passa pela experiência central no processo de sua constrição de identidade, constatando que seu fundo cultural, na verdade, é o que menos importa. Assim, ele afirma com relação a seu pai:

Mas não pude deixar de sentir, olhando para aquelas criaturas estranhas – os indianos - , que, de certa forma, eram o meu povo e que passara a vida tentando negar ou evitar esse fato. Eu me sentia envergonhado e incompleto ao mesmo tempo, como se faltasse metade de mim, como se vivesse em conluio com meus inimigos, os brancos que pretendiam tornar os indianos iguais a eles. Culpava meu pai por isso em parte. Afinal de contas, como Anwar, ele nunca demonstrou durante a maior parte da vida o menor interesse em voltar para a Índia. Sempre foi honesto quanto a isso: preferia a Inglaterra em tudo. As coisas funcionavam; não fazia calor; na rua, não se viam coisas terríveis, a respeito das quais nada poderia ser feito. Ele não tinha orgulho de seu passado, embora não se envergonhasse dele; existia, apenas, e não

¹³ O enterro representa quicá um dos principais rituais de coesão para a identidade coletiva. Justamente nesse momento simbólico, Karim reflete sobre sua pertença dentro das coordenadas dessa narração identitária.

havia sentido em fetichizá-lo, como alguns liberais e radicais asiáticos gostavam de fazer. Sendo assim, se eu quisesse o bônus adicional de um passado indiano, precisaria criá-lo (p. 228/p.213).

Ele não necessita de signos e símbolos nacionais a fim de prover sua identidade com tessituras culturais. Um embasamento cultural com pilares nacionais certamente representa uma vantagem no processo de encenação social, contudo, sua identidade não depende dessa narração. Desse modo, um passado com elementos indianos bem delineados encerra um potencial positivo, uma vez que, tendo mais clareza sobre si, poderia enfrentar situações e pessoas como Shadwell com mais autoconfiança. Ao mesmo tempo, no entanto, Karim constata que não estaria à altura de sua identidade se a narrasse com signos monolíticos e estanques que já não condizem com sua realidade anímica.

Em uma das cenas emocionalmente mais densas do romance – ao final da representação produzida por Pyke, um momento em que procura desesperadamente por sinais de reconhecimento por parte das pessoas que lhe são importantes – a contradição se materializa de modo irreprimível: Karim se vê atormentado pelo anseio de finalmente poder bradar ao mundo o que ele realmente é, seja inglês ou indiano. Ele necessita de uma resposta clara para si mesmo, a fim de escapar da força centrífuga oriunda da indefinição. Quando sua mãe lhe diz que é um verdadeiro inglês (p. 232), ele rechaça essa definição, preferindo rotular-se com a etiqueta da profissão de ator (p. 232). Com isso, Karim revisa seu posicionamento: somente naquilo que ele mesmo produz, no tocante a signos, ele logra encontrar a definição almejada, não em conceitos nacionalistas unilaterais, desejosos de reduzir a complexidade que caracteriza a realidade. Por conseguinte, ele não é nem inglês nem indiano, mas algo que se concretiza entre os dois mundos: um ator. Isso

posto, a afirmação de Bénédicte Alliot (1997, p. 100) se revela questionável, quando aponta que a resposta “eu sou um ator” representa uma tentativa de esquivar-se do problema de definição da identidade. Antes, a resposta implicitamente comprova que Karim não se furta à reflexão sobre seu posicionamento nas coordenadas sociais, preferindo o meio-termo à demarcação demasiado rígida. Nisso, ele não sucumbe ao pesado fardo existente na abertura e indefinição dos signos.

Quanto mais ele se afasta do subúrbio e quanto mais deseja se afirmar em outros contextos sociais, maior é a importância atribuída à clareza acerca de sua pertença nacional no escopo de sua narração pessoal. Contudo, uma resposta sem ambiguidade se lhe revela como inalcançável, pois, mesmo imaginando-se como inglês, o reconhecimento social necessário nem sempre lhe é concedido. Acresce que diante das diversas tentativas de definição oriundas das interações com outros participantes do espaço social, ou seja, das heterodefinições, ele mesmo já não sabe a que lugar pertence. Disso resulta uma confusão identitária que o leva a ora sentir-se inglês e considerar tudo aquilo que está atrelado à cultura muçulmana ou hindu como estranho e afastado de sua realidade, ora a identificar-se com o passado de seu pai e a cultura hindu que ele aduz ao seio da família (p. 212, p. 250).

De fato, Karim não logra resolver completamente o problema de sua identidade nacional, residindo num espaço em que tem de aprender a suportar a contradição e a polissemia de seus signos identitários. Para isso, precisa despedir-se de estruturas simbólicas demasiado rígidas inscritas na narração de identidades coletivas, a fim de encontrar uma pátria entre os signos dessas culturas. Sua identidade não pode ser representada com significantes culturais definidos, pois eles não logram abarcar os significados que constituem seu ser. Sua construção de identidade, portanto, precisa permitir a contradição e indefinição de estruturas significativas, formando-a a partir de signos polivalentes, cujo teor de significado ainda tem de ser concretizado. Identidade no

signo da contradição não implica automaticamente fragmentação, ela pode igualmente representar robustez anímica.

Considerações finais

Diante desse cenário, cabe perguntar se a identidade de Karim é híbrida. Esta certamente representa uma das questões mais discutidas na fortuna crítica desse romance (entre outros: RAY, 1998, p. 230; CACQUERAY, 1999, p. 164; MOORE-GILBERT, 1999, p. 273; NEEDHAM, 2000, p. 121). Partindo do pressuposto que existem signos estaticamente puristas¹⁴, assim não é possível negar que os estratos de sua identidade cultural, analisados neste artigo, apresentam elementos evidentemente híbridos, uma vez que reúnem signos de diferentes esferas culturais. A comida representa uma combinação de elementos culinários indianos e ingleses. A música pop ouvida por Karim é uma mescla eclética de diferentes estilos. Os bens culturais que consome provêm tanto da cultura de massa como também de estéticas mais

¹⁴A existência de signos absolutamente puristas implicaria concretamente que a Inglaterra ou a Índia como nações, a cultura pop, o cânone literário, a culinária inglesa e indiana estivessem de tal forma isolados, que qualquer fertilização exterior seria impossível, evitando desse modo a influência de significados que não pertencessem ao círculo delimitado. Isso, contudo, só pode ser ideado como exercício heurístico, uma vez que a influência e a fertilização mútua constante são inevitáveis. Ademais, levando em consideração o conceito de *Différance* de Derrida, que aponta que o signo, já no momento de sua materialização, sofre uma alteração de significado, é mister perguntar se todo signo não apresenta uma natureza híbrida imanente. Para este contexto, o conceito de hibridismo se mostra frutífero como ferramenta de análise, mas se revela como insuficiente para dar conta da complexidade imanente à construção de identidade.

elaboradas e exigentes. Sua orientação ideológica se abstém de uma indiferença hedonista, mas também não pende a um comunismo militante e engajado, preferindo um amálgama de diferentes modos de interação com o meio social. A nação a que atrela sua pertença não é a Índia nem exclusivamente a Inglaterra. Karim apresenta, pois, uma consciência dupla que lhe permite perambular entre diferentes zonas de significado, dominando matizes inerentes às diversas tessituras culturais e utilizando-se de ironias que apontam às contradições que caracterizam seu meio social.

A partir de signos novos e próprios, Karim forma uma síntese que o impele a criar algo de completamente novo. Os signos culturais como também as estruturas de significado de que se utiliza se entrelaçam de tal modo, que já não podem ser desmembrados. Na tentativa de compreender essa nova junção, aplicam-se matrizes epistemológicas conhecidas para dar conta do desconhecido. Com isso, o choque de comunicação está programado, uma vez que novas estruturas cognitivas se fazem necessárias para compreender cabalmente projetos de identidade embasados na diferença. Nisso, torna-se eminentemente importante identificar a localização ontológica desse novo si e menos relevante reconhecer a origem metafísica de determinados signos. O maior desafio que Karim tem a enfrentar reside no conflito da pertença, não na complexidade de signos supostamente híbridos.

IDENTITY AND CULTURAL NARRATIVES

ABSTRACT: This article deals with Karim Amir's - the main character of Hanif Kureishi's novel *The Buddha of Suburbia* - cultural identity construction. The analysis focusses on five cultural layers: food, pop music, literature, politics and nation. For this purpose, identity is

understood as a narration that unifies cultural signs in thematic groups. The protagonist's main conflict lies in the recognition process of these signs by other members of his social space.

KEYWORDS: *The Buddha of Suburbia*. Hanif Kureishi. Identity.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLIOT, Bénédicte. "Misplacement in Hanif Kureishi's The Buddha of Suburbia", in: *Commonwealth Essays and Studies*, 4, 1997, p. 95-100.

BAYER, Jogamaya. "Is the Coming of Justice Infinitely Deferred?", in: *Towards a Transcultural Future: Literature and Human Rights in the 'Post'-Colonial World*. Ed.: Peter H. MARSDEN e Geoffrey V. DAVIS, Amsterdã: Rodopi, 2004, p. 317-23.

CACQUERAY, Elizabeth de. "Hanif Kureishi's Fragmentation of Self and of Text in The Buddha of Suburbia", in: *Anglophonia: French Journal of English Studies*, 5, 1999, p. 161-78.

CHASTAGNER, Claude. "Quelques pistes rock pour la lecture de The Buddha of Suburbia", in: *Études Britanniques Contemporaines*, 13, 1998, p. 1-9.

D'SOUZA, Florence. "Onomastics in Hanif Kureishi's The Buddha of Suburbia", in: *Études Britanniques Contemporaines*, 13, 1998, p. 11-22.

GRAVES, Barry; SCHMIDT-JOOS, Siegfried; HALBSCHNEFFEL, Bernhard. *Rock-Lexikon*. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, 1998.

HELBIG, Jörg. "'Get back to where you once belonged'. Hanif Kureishi's Use of the Beatles-Myth in The Buddha of Suburbia", in: *Across the Lines*. Ed.: Wolfgang KLOOSS, Amsterdã: Rodopi, 1998, p. 77-82.

Hita, Michèle, "The Buddha of Suburbia ou 'une saison en enfer'", in: *Études Britanniques Contemporaines*, 13, 1998, S. 23-30.

KEROUAC, Jack. *On the Road*. Harmondsworth: Penguin, 1981.

KEROUAC, Jack. *On the road. Pé na Estrada*. Tradução: Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2004.

KEUPP, Heiner et alia. *Identitätskonstruktionen: das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002.

KUREISHI, Hanif. *My Beautiful Laundrette and The Rainbow Sign*. London: Faber and Faber, 1986.

KUREISHI, Hanif. *The Buddha of Suburbia*. London: Faber and Faber, 1990.

KUREISHI, Hanif. "'That's how good it was'", in: *The Faber Book of Pop*. Ed.: Hanif KUREISHI e Jon SAVAGE, London: Faber and Faber, 1995, p. xvii-xx.

MILLER, Henry. *Tropic of Câncer*. New York: Grove Press, 1961.

MILLER, Henry. *Trópico de Câncer*. Tradução: Aydano Arruda. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

MISRAHI-BARAK, Judith. "Yoga and the Bildungsroman in Hanif Kureishi's The Buddha of Suburbia", in: *Commonwealth Essays and Studies*, 4, 1997, p. 88-94.

MOORE-GILBERT, Bart. "Hanif Kureishi and the Politics of Cultural Hybridity", in: *The Media in Britain. Current Debates and Developments*. Ed.: Jane STOKES e Anna READING, London: Macmillan Press, 1999, p. 273-81.

NEEDHAM, Anuradha Dingwaney. *Using the Master's Tools*. London: Macmillan, 2000.

SANDHU, Sukhdev. "Pop Goes the Centre: Hanif Kureishi's London", in: *Postcolonial Theory and Criticism*. Ed.: Laura CHRISMAN e Benita PARRY, Cambridge: D.S. Brewer, 2000, p. 133-54.

RAY, Sangeeta. "The Nation in Performance: Bhabha, Mukherjee and Kureishi", in: *Hybridity and Postcolonialism*. Ed.: Monika FLUDERNIK, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1998, p.219-38.

VINET, Dominique. "The Buddha of Suburbia: le carnaval de mythes", in: *Études Britanniques Contemporaines*, 13, 1998, p. 57-74.

YOUSAF, Nahem. "Hanif Kureishi and 'the Brown Man's Burden'", in: *Critical Survey*, 8(1), 1996, p.14-25.

NIKETCHE DE PAULINA CHIZIANE E A COR PÚRPURA DE ALICE WALKER: DESSACRALIZAÇÃO DO DISCURSO DO PODER NO GÊNERO ROMANCE

Waltecy Alves dos Santos ¹

Doroti Maroldi Guimarães ²

Deus dos sem deuses / deus do céu sem Deus /
Deus dos ateus / Rogo a ti cem vezes /
Responde quem és?

Serás Deus ou Deusa? / Que sexo terás? /
Mostra teu dedo, tua língua, tua face /
Deus dos sem deuses
(Chico César)³

¹ Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor Efetivo da área de Literatura da FIEB – (Fundação Instituto de Educação de Barueri- São Paulo/ Brasil).

² **Doroti Maroldi Guimarães** - Doutora em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1999). Foi professora doutora da *Faculdade de Comunicação e Filosofia da PUC-SP (1994-2006)*. Atualmente é Avaliadora do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (INEP)

³ *Invocação*: Poema concebido pelo compositor e cantor Chico César, cujo título, é uma analogia a dança ritualística que *invoca* os orixás nas religiões de matriz-africana. De acordo com Prado (2005) os orixás são deusas e deuses africanos. Estes são os orixás da mitologia ioruba e as forças da natureza que eles representam: • Oxalá: ar, céus, rios, montanhas. • Xangô: raio, trovão. • Ogum: guerra, luta. • Oxóssi: caça, mata. • Iemanjá: águas salgadas, peixes. • Oxum: águas doces. • Omulu ou Obaluaúê: doenças, pestes. • Oxumaré: arco-íris. • Iansã: ventos, tempestades. • Nanã Buruque: chuva. • Ibeji: fecundidade. • Obá: águas revoltas. (p.42)

RESUMO: Nosso estudo ambiciona, aliando os Estudos Culturais e os Estudos de Literatura Comparada, analisar o discurso feminino, desafiador dos pressupostos eurocêtricos, patriarcais e teológicos, apresentado nos romances *Niketche: Uma história de Poligamia* de Paulina Chiziane e *A cor púrpura* de Alice Walker.

Palavras-chave: Paulina Chiziane. Alice Walker. Literatura Africana de Expressão Portuguesa. Literatura e Identidade afro-americana. Dessacralizar. Discurso do poder. Estudos femininos

ABSTRACT: Our study have an ambition, allying the Cultural Studies and the Studies of Comparable Literature, to analyze the discourse female, defiant of Eurocentric assumption, patriarchies and theological, presented in *Niketche* romance: *A history of polygamy* by Paulina Chiziane and the *Color Purple* by Alice Walker.

Keywords: Paulina Chiziane, Alice Walker, African Literature of Portuguese expression, literature and afro-american identity, dessacralizar, power's discourse, female studies.

Todo discurso se ampara em interfaces ocultas. No que se refere ao discurso do poder, a sua eficiência está precisamente no que ele esconde. Por este motivo, desvendar a sua composição expressa igualmente expô-lo ou decifrá-lo. Neste sentido, este artigo propõe-se a procurar os dados subjacentes ao código do poder e o caráter de dessacralização⁴ do seu discurso expressado nos romances *Niketche: Uma história de Poligamia* de Paulina Chiziane e *A cor púrpura* de Alice Walker.

⁴ Dessacralizar (des+sacralizar) vtd 1 Fazer perder o caráter sagrado. vpr 2 Perder o caráter sagrado. Dessacrar, v. t. Degradar das ordens sacras. (GARCIA, II, 1967)

Paulina Chiziane nasceu em 1955 ao Sul de Moçambique. Seu romance *Niketche*, foi agraciado em 2003 com o Prêmio José Craveirinha⁵. Lançada no Brasil em 2004, pela Companhia das Letras, há pouco tempo esta obra foi adaptada para o teatro, e em breve receberá adaptação cinematográfica⁶ pelo roteirista e cineasta afro-brasileiro Joel Zito Araújo. As obras de Paulina Chiziane encontram-se traduzidas em vários países como: Estados Unidos, Alemanha, Espanha, França e Itália. A autora ao lado de Mia Couto, é um dos escritores moçambicanos que tem o maior número de livros traduzidos. Em entrevista concedida em 2008⁷, Paulina Chiziane afirma ter lido *The Color Purple* de Alice Walker, *Beloved* de Toni Morrison, apreciar estes romances, e admirar a produção literária dos escritores moçambicanos *Ungulani Ba Ka Khosa* e Mia Couto, e , a obra poética de Noémia de Sousa.

Alice Malsenior Walker, nasceu em 1944 na Geórgia (Estados Unidos). Seu romance epistolar *The Color Purple (A Cor Púrpura)*, publicado em 1982 nos EUA, tornou-se um *best-seller* e, em 1985, foi adaptado para o cinema pelo cineasta judeu-norte-americano Steven Spielberg, posteriormente, encenado no teatro e traduzido para mais de

⁵ O Prêmio José Craveirinha de Literatura, instituído pela [AEMO](#) (Associação dos escritores Moçambicanos) é atribuído aos autores [moçambicanos](#), nos gêneros de poesia, ficção narrativa e drama. O prêmio homenageia o escritor José Craveirinha ([1922-2003](#)).

⁶ Conforme divulgado em entrevista concedida a *Revista Língua Portuguesa*. Fonte: Diversos. *Revista Língua Portuguesa*. Editora Segmento. São Paulo. Edição 50. Dezembro de 2009.

⁷ Entrevista realizada nos dias 05 e 06 de novembro de 2008, no Centro Cultural São Paulo (ver em: SANTOS, Waltecy Alves dos. *A voz feminina na Literatura de Ascendência Africana: Hibridismo de Mitos e Ritos nos Romances Niketche de Paulina Chiziane e A cor púrpura de Alice Walker*. São Paulo. PUC - SP, 2009 (Dissertação de Mestrado).

20 idiomas. Recebeu os prêmios *American Book Award* e o *Pulitzer*. O romance *A cor púrpura* lançado no Brasil, em 1986, pela Editora Marco Zero (tradução feita por Peg Bodelson, Betúlia Machado e Maria José Silveira), fez parte do *ranking* dos mais vendidos, e depois de ficar vários anos fora de catálogo, retornou às estantes das livrarias brasileiras pela Editora José Olympio⁸ em 2009: edição que apresenta o texto atualizado com a *nova ortografia*. No prefácio de seu livro de ensaios *Living by the Word*⁹ (*Vivendo pela palavra*) Alice Walker diz admirar a qualidade literária da escritora chinesa Ding Ling¹⁰ e a

⁸ *A cor púrpura* (2009/ Editora: José Olympio, Trad.: Betúlia Machado, Maria José Silveira e Peg Bodelson), de Alice Walker.

⁹ *Vivendo pela palavra*/ Alice Walker; tradução de Aulyde Soares Rodrigues: - Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

¹⁰ Nascida numa família da aristocracia rural decadente, Ding Ling, foi a mais famosa escritora revolucionária. Viúva sua mãe conseguiu forma-se professora e fundou duas escolas. Ding Ling seguiu os passos e participou do Movimento 4 de maio de 1919, em Changsha, onde se tornou amiga de Mao (...). Casada com um poeta comunista Hu Yepin [Hu Ye-pin] ela começou a publicar histórias e romances. Fugindo da repressão, ela deu à luz um menino e continuou suas atividades políticas na clandestinidade. Em 1931, Hu foi preso e executado. Ela entrou no PCC (Partido Comunista Chinês) e publicou o romance *A Inundação*, um marco na literatura proletária chinesa. (...) Suas obras mais famosas são as novelas: *O Diário da senhorita Sofia* e *O sol brilha sobre o rio Sangkan*. Expulsa do PCC em 1958, foi acusada de "individualismo e mentalidade reacionária". A revolução cultural a condenou, assim como seu marido a reeducação, isto é, a diversas formas de encarceramento e trabalhos forçados. Reabilitada em 1979, morreu em 1986, enquanto estava escrevendo um novo livro, intitulado *Tempos Difíceis*. Segundo DABAT (2006, p.231 citado originalmente por MEYER, 1986, p.223)

grande escritora africana Bessie Head¹¹. E além de contemplar a criação poética do afro-americano Langston Hughes¹², falecido em 1967, Alice Walker (1988) se identifica com sua forma de enfrentar o cotidiano: "Quando conheci Langston Hughes fiquei atônita. Era outro Sr. Sweet! Idoso e castigado pela vida, cheio de dor, mas escrevendo poesia e rindo também, e sempre fazendo com que todos se sentissem bem"(p.51).

Escritoras da atualidade, Paulina Chiziane e a Alice Walker produzem narrativas inspiradas em mulheres negras de seus países. Suas obras estão essencialmente atreladas a um conceito de literatura que soma a preocupação estética ao desejo da emancipação feminina e superação do racismo nas suas produções textuais. Entretanto, não se trata de uma busca panfletária, porque marcada pelo elemento estético que permeia um discurso autônomo criado a partir do protagonismo e que revela, principalmente, uma série de escolhas que, juntas, alicerçam esse novo “eu” que brota de um diagrama elaborado literariamente.

Cada vez mais nos Estudos Culturais, a linguagem vem sendo percebida como emaranhada nas conexões históricas culturais e instituições envoltas ao sujeito discursivo. Ou seja, discursivamente,

¹¹ Nasceu em [Pietermaritzburg](#), [África do Sul](#) (1937-1986). A maior parte da sua escrita ocorreu enquanto ela estava no exílio em Botswana. Uma exceção é o início de romance *The Cardinals* (publicado postumamente), escrito antes que ela deixou a África do Sul. Obras: ● *When Rain Clouds Gather* (1968) ● *Maru* (1971) ● *A Question of Power* (1974) ● *Looking for a Rain God* (1977) ● *The Collector of Treasures and Other Botswana Village Tales* (1977) ● *Serowe: Village of the Rain Wind* (1981) ● *A Bewitched Crossroad* (1984) ● *A Woman Alone: Autobiographical Writings* (1990) ● *A Gesture of Belonging: Letters from Bessie Head, 1965-1979* (1991) ● *The Cardinals* (1993) (IBRAHIM, 1996, p.03, "tradução nossa")

¹² A obra de Alice Walker inclui uma biografia de Langston Hughes (*Langston Hughes, American Poet* by Alice Walker, 1974).

compomos um campo social, histórico e cultural. Esta ponderação tem a intenção de gerar a apreensão do discurso como um exercício social no qual nos situamos e somos situados pelos sujeitos na interação. O “nos situamos”, aqui, seriam as formas como os indivíduos de modo dinâmico geram e arriscam esclarecer o juízo que constroem de si mesmas e dos outros.

Vale salientar, sobre as obras selecionadas como corpus desse ensaio *A cor púrpura* de Alice Walker e *Niketche: uma história de Poligamia* de Paulina Chiziane, que, apesar de se tratarem de obras de autoria feminina e de ascendência africana, as obras são muito diferentes entre si. A questão da cor, por exemplo, é muito importante no caso da escritora Alice Walker que vive o drama da exclusão por ser uma mulher negra nos Estados Unidos. Já em Paulina Chiziane, cuja obra é contextualizada em Moçambique, ser negro não significa obrigatoriamente viver uma situação de exclusão. Nesse sentido, a questão de gênero é muito mais importante para entender essa identidade, uma vez que ser uma escritora mulher no mundo fechado da literatura, para ela, é muito complicado. Já Walker vive as duas marginalidades: da pele e do gênero, pois o discurso de dominação recai sobre ela dentro e fora de seu âmbito familiar. Esta diferença – o lugar ocupado, na literatura, pelas duas escritoras – precisa ser considerada, afinal, ela age diretamente na construção, fazendo com que Walker opte por uma visão mais feminista em sua narrativa, enquanto que em Chiziane não está presente essa postura de defesa das causas feministas. Todavia, nessas escritas se entrelaçam preocupações estéticas e simbólicas culturais, pois as narradoras incitam seus receptores a detectar regras de hierarquização socialmente impostas e a refletirem a respeito das suas próprias condições de existência.

Nesse ponto, interessa destacar que há uma grande diferença no uso da língua entre as duas escritoras. Enquanto em *A cor púrpura*, Alice

Walker opta pelo dialeto *ébonics*¹³, subvertendo a norma padrão do inglês – e a tradução brasileira segue este princípio –, em *Niketche*, Paulina Chiziane tem um cuidado esmerado com a língua de Camões. Acreditamos que isso revela, de forma patente, a postura aguerrida e feminista de uma em oposição à docilidade feminina da outra. Lembremos para isso e como provocação a canção de Caetano Veloso, na qual o idioma se transmuta em pátria, matéria e fratria:

She ask me about the first one. Whose it is? I say
God's. I don't know no other man or what else to
say. (WALKER, 2004, p.4)

Ela perguntou pra mim do primeiro. De quem é?
Eu disse de Deus. Eu num conheço nenhum outro
homem ou outra coisa pra dizer. (WALKER,
1986, p.12)

Estou disposta a abrir a boca, a soltar todos os
sapos e lagartos, a incendiar tudo e vingar a
honra da minha mãe ultrajada sem sequer
olharem para a sua idade. De repente li a

¹³O African American Vernacular English (AAVE), também chamado de *Black English*, *Black Vernacular*, ou *Black English Vernacular* (BEV), *Ebo* ou *Jive*, constitui uma variedade linguística considerada dialeto, socioleto e etnoleto da Língua Inglesa Norte-Americana. Coloquialmente é conhecido como *Ebonics*, uma junção de *ebony* com *phonics*. Com uma pronúncia parecida com inglês falado no sul dos Estados Unidos da América, a variedade é falada por muitos negros nos E.U.A e entre minorias étnicas pelo mundo inteiro. (...) A resistência apresentada pelo *Ebonics*, é consequência das diferenças culturais entre negros e brancos, uma vez que a linguagem se tornou um meio de auto diferenciação e que ajudou a constituir a identidade do grupo, mesclando solidariedade e orgulho. (LOURENÇO, 2006, p.85-86-87).

mensagem de paz nos olhos da minha mãe. Ela não quer que eu deixe falar a voz do silêncio. (CHIZIANE, 2004, p.153)

A literatura nutre o gosto pela leitura: quanto mais amplo o alcance cultural do leitor, mais satisfatória é sua perspectiva de leitura; quanto maior o repertório do leitor, mais vasta é sua habilidade crítica da obra de arte. No entanto não devemos refletir exclusivamente a propósito do caráter agradável da leitura, pois afóra a aptidão do ser humano em experimentar encanto com a beleza da escritura (estética textual), livros são mecanismos para o despertar de consciências, informar e atualizar.

Ensinar Literatura hoje, como sempre, é uma tarefa, ao mesmo tempo, árdua e desafiante. *Neste sentido* Oliveira e Chalhoub (s.d, p.39) ponderam: Como linguagem artística que é, sua natureza é a de um "corpo estranho" quer dentro dos cânones da História Literária e sua galeria aurática de mitos do "bem - escrever", quer dentro de um sistema educacional que visa à coesão em torno da ideologia do grupo político social dominante. *Nesta perspectiva* as pesquisadoras complementam: que "a escola, como um de seus "aparelhos ideológicos"¹⁴, se incumbe de difundir, tendo como um dos métodos de

¹⁴ "Qualquer Estado tem um conteúdo ético, na medida em que uma de suas funções consiste em elevar a grande massa da população a um certo nível intelectual e moral, nível (ou tipo) que corresponde a necessidade de desenvolver forças produtivas e, portanto, aos interesses das classes dominantes. Nesse campo, a escola, em sua função educativa positiva, e os tribunais, em sua função educativa repressiva e negativa, são setores de atividade estatal essenciais; mas, de fato, há uma multiplicidade de outras iniciativas e atividades ditas privadas que tendem no mesmo sentido, e que compõem o *aparelho da hegemonia política e cultural das classes dominantes*" (Gramsci, citado por Maria Antonietta Macciocchi, em *A favor de Gramsci*. Trad. Angelina Peralva. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977)

fixação desse sistema de crenças e hábitos o "método da autoridade"(ibidem, p.39).

Charles Sanders Peirce aponta no seu texto sobre a "Fixação das Crenças"¹⁵, métodos¹⁶ que tem a capacidade de induzir à crença dos indivíduos a respeito das ocorrências do universo. Neste ensaio, o pensador norte americano, denuncia a reprodução das determinações sociais (GARDIN e OLIVEIRA), da ordem pré-estabelecida e das

¹⁵ The Fixation of Belief (1877).

¹⁶a. “Método de tenacidade, concepção segundo qual os pensamentos ou sentimentos de outros homens podem ser equivalentes aos nossos é notoriamente um novo grau, e um grau muito importante. Ela origina-se num sentimento humano demasiado forte para ser suprimido sem o risco de suprimir a própria espécie humana”. (PEIRCE, 1972, p. 67)

b. “Método pela autoridade, Cria -se uma instituição que tenha por objetivos manter expostas à atenção do povo as doutrinas corretas. [...] Prova-se que nos casos em que o acordo total não foi conseguido por outras vias que massacrar todos aqueles que não pensavam de uma certa forma é um método muito eficaz de fixar crenças. [...] Método tem sido desde os primeiros tempos uma das principais formas de apoiar doutrinas políticas e teológicas corretas, permitindo também preservar o seu caráter universal ou consensual. [...] esse sistema sempre foi acompanhado de crueldades”. (PEIRCE, 1972, 68)

c. “Método *a priori*, deve adotar-se um novo método de fixação da crença, o qual não deve apenas produzir um impulso a crer, mas também decidir qual a proposição que deve ser objeto de crença. [...] Dialogando em conjunto e encarando os assuntos sob diferentes luzes, os homens desenvolverão gradualmente crenças em harmonia com as causas naturais. [...] Eles foram principalmente adotados por suas proposições fundamentais parecerem ‘agradáveis à razão’ [...] é a partir desse método que podemos chamar *a priori* somos conduzidos a uma indução verdadeira” (PEIRCE, 1972, p.69)

crenças dominantes (s.d, p. 46) inculcadas através de métodos de autoridade:

Permitamos, pois, que opere a vontade do Estado e não a do indivíduo. Crie-se uma instituição que terá por meta oferecer à atenção do povo as doutrinas corretas, reiterando-as continuamente, transmitindo-as à juventude e tendo, ao mesmo tempo, o poder de impedir que doutrinas contrárias sejam ensinadas, advogadas ou proclamadas. Que todas as possíveis causas de mudança de ideia sejam afastadas, deixando de ser motivo de apreensão para os homens. Que eles se mantenham ignorantes e não conheçam razão alguma que os leve a pensar diversamente de como pensam. Que suas posições sejam recenseadas para que eles possam encarar, com aversão e asco, opiniões individuais incomuns. Que todos os homens que repelem a crença estabelecida se vejam condenados ao silêncio. (PEIRCE, 1972, p.80)

Ora *Educar*, num amplo sentido, seria esse processo sempre recommençado de, *por lances aproximativos*, introduzir cada ser do universo (e não apenas o homem), através da própria história de sua experiência, na sintonia com esse ritmo imaginário e caleidoscópico da realidade. Por isso, não pode ser (GARDIN e OLIVEIRA), uma direção de mão única, reprodutora das determinações sociais, da ordem pré-estabelecida e das crenças dominantes, inculcadas através de *métodos de autoridade* que Peirce denuncia no seu texto sobre a "Fixação das Crenças" (s.d,p.46)

Claro que é, em meio a esse contexto hostil, povoado por hábitos cada vez mais (OLIVEIRA e CHALHUB) condicionantes e alienados,

qualquer explosão criativa na sensibilidade, na percepção, no raciocínio será mal recebida, frente à ameaça de ruptura no bloco de hábitos e crenças: desponta o "veneno" da dúvida (s.d, p.40) Neste sentido, complementam que: Tal é a "recepção a toda arte verdadeiramente revolucionária, originária e inventora de "novos modelos de percepção" (ibidem,p.40).

No entanto, é urgente tirar a literatura do (OLIVEIRA e CHALHUB) "pedestal aurático e alienador. Trazê-la para a vida das infinitas relações com a sociedade, as outras literaturas, as outras artes, os veículos de massa" (s.d, p.52). Como dizia o poeta Haroldo de Campos é preciso: enfrentar a modernidade da *crise da literatura* sob pena de sucumbir se assim não o fizer. É a realidade do "pão, manteiga e Mallarmé"(apud ibidem, s.d, p.52).

A capacidade de gerar, produzir, instituir, conceber ou motivar tem como implicação o estabelecimento de uma ordem, no sentido de Ordem¹⁷. Esta incide na determinação de certas normas ou coibições que demarcam, no espaço do plausível, um campo de menor abrangência que lhe atende, plano onde se pode ocasionalmente ser enunciadas as Ordens. Paralelamente, o estabelecimento de um código demarca um lugar, dentro de um campo mais vasto, e no qual são em determinadas circunstâncias transmitidos os enunciados.

O poder exercido nas inter-relações humanas (EPSTEIN, 1993) pode ser o de uma pessoa sobre a outra (agenciado ou em múltiplas circunstâncias), de uma categoria, de uma classe, de um partido político, de uma empresa, de um sindicato, de um país (p.35). Em seu significado mais geral, a palavra "poder" designa a capacidade ou a possibilidade de agir, de produzir efeitos. Tanto pode ser referida a

¹⁷ Foucault (2001) nos lembra que: “em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (p.8-9)”.

indivíduos e grupos humanos como a objetos ou fenômenos naturais (Bobbio et aliii, 1986, p.933)

Individualmente, cumprimos (EPSTEIN,1993) os sinais de trânsito, procuramos não infringir as leis do país, obedecemos aos nossos superiores hierárquicos, mas também, em certas circunstâncias, entregamos nossa carteira ao assaltante ou cedemos ante uma ameaça (p.35). Criar, instituir diferenças e similaridades, dispor, estabelecer regulamentos ou códigos, por fim, gerar uma ordem, são predicados caracterizadores da microfísica do poder, que é, enfim, uma lógica intrínseca ao poder. De acordo com Foucault (1977), “a microfísica do poder supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma ”apropriação” mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos (p.29).

Peirce, de acordo com Santaella (2004, p.25) era um evolucionista de tipo muito especial, que se autodenominava "idealista objetivo". Um dos apontamentos da Metafísica ou Ciência da realidade é a acepção de realidade ou real como sendo precisamente aquilo que é de modo independente das nossas fantasias (SANTAELLA, 2004), pois que vivemos num mundo de forças que atuam sobre nós, sendo essas forças, e não as transformações lógicas do nosso pensamento, que determinam em que devemos, por fim acreditar (p.29). A pesquisadora complementa que a Semiótica ou Lógica, por outro lado tem por função classificar e descrever todos os tipos de signos logicamente possíveis (ibidem, p.29) Interpretando o pensamento peirceano Gardin e Oliveira em síntese nos abona que ai encontra-se a radicalidade da proposta, pois

Desde o princípio. Simples questão de lógica: qualquer ser do Universo está em relação (vale-dizer: em situação, em contexto), o que significa que é para algum outro (mesmo que este outro seja ele mesmo) que *traduz, interpreta* essa informação por algum código comum a ambos.

Simple processo de cifrar, "signar" aberto a infinitas recifra-signa-ções.(GARDIN & OLIVEIRA, s.d, p.47) (Grifos do autor)

"Primeiro de tudo surgiu o caos¹⁸", diz Hesíodo à linha 116 de sua Teogonia. A criação de uma ordem (no sentido de Ordem¹⁹), o poder para fazê-lo, corresponde, então ao, ato de criar o mundo, o cosmos (EPSTEIN, 1993,p.41) Sem testemunhas, esta criação imaginária (expressa nas narrativas míticas) [...] "subsidiaria uma evidência de como é enraizada na mente humana a ideia do poder maior (o de criar o mundo), como exercendo-se a partir da instauração de uma ordem que consiste em estabelecer diferenças a partir de uma origem indiferenciada" (ibidem, p.40):

A instauração de uma Ordem, seja o próprio sentido mítico da criação do mundo; a invenção, outorga ou pactuação de um código de normas ou leis morais ou jurídicas; a inauguração de um estilo artístico ou a adoção de um paradigma científico parece sempre estar ligada ao estabelecimento de regras, leis ou códigos que delimitam a ocorrência de uma ou várias

¹⁸ Kirken e Raven (1982,p.20) rejeitam a interpretação de Aristóteles que deu-lhe o significado de espaço, a dos estóicos que interpretavam o termo "caos" como aquilo que é derramado, isto é, a água. Rejeitam ainda o sentido moderno e generalizado que dá ao termo "caos" o significado de uma matéria desordenada e sem forma. Para eles: "...Um intérprete objetivo concluiria que o caos no verso 700 descreve a região entre a terra e o céu..."(p.21)

¹⁹ O código (Ordem) é todo aquele campo originado pela positividade do poder e a partir do qual as Ordens, ou seja, os comandos imperativos, cobram seus significados e suas próprias possibilidades de serem obedecidos na forma de um "faça-se", ou de um "não se faça". (EPSTEIN,1993,p.39)

possibilidades dentro de um universo que pode ser imaginado mais amplo. (EPSTEIN, 1993,p.42)

Em 1863, com aproximadamente, 24 anos de idade, em uma apresentação realizada na *Cambridge*²⁰, intitulada *O lugar de nossa história na história da civilização*, Charles Sanders Peirce explanou sobre como o surgimento do conceito de Deus nasce para o ser humano através de sua relação com a natureza. A esse respeito, segundo, Orange (1984,p.04) citado por Santos (2005,p.103), Peirce afirma que: “Um homem olha a natureza, vê sua sublimidade e beleza, e seu espírito gradualmente faz surgir à ideia de um Deus. Ele não vê a divindade, nem a natureza prova-lhe a existência daquele Ser, mas ela excita sua mente e sua imaginação até a ideia tornar-se enraizada em seu coração”.

Perazzo (2010, p.08) explica que: o pragmatismo de Charles Peirce aposta na experiência divina como “devaneio”. Neste sentido, este “sonho acordado” como diria Freud, adota uma analogia muito significativa que paira no inconsciente coletivo dos indivíduos: local de sua morada.

É fundamental ressaltar que foram os estudiosos da arte literária os pioneiros a valer-se dos estudos perceianos da semiótica para deles absorver subsídios aos estudos de literatura. A linguagem artística é polissêmica, tem diversas alternativas, o que consente o recriar por parte do público, ou seja, ela continuamente se restaura. Os objetos de arte se manifestam de várias formas. O ícone é um signo que se aproxima convencionalmente ao objeto. O ícone ao se estabelecer constitui propriamente o objeto.

Há tempos os estudiosos buscam conceituar a Literatura de uma maneira persuasiva e indiscutível. Entretanto, apesar do grande empenho aplicado, a questão permanece em aberto. Por qual razão?

²⁰ Cambridge High School.

Pelo simples motivo de que nesse caso, devemos exclusivamente valer-se de conceitos de Literatura [não definição]. Portanto, é assim que o crítico literário e semiólogo francês Roland Barthes (1980) constrói o seu conceito de literatura:

.... os signos de que a língua é feita, os signos só existem na medida em que são reconhecidos, isto é na medida em que se repetem; o signo é seguidor, gregário; em cada signo dorme este monstro: um estereótipo: nunca posso falar se não recolhendo aquilo que se arrasta na língua... Mas a nós, que não somos nem cavaleiros de fé nem super homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Esta trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura. (p.15-16)

Neste sentido, é irrefutável que os grupos nacionais, étnicos, sociais, culturais e religiosos, se imortalizam, no decurso da História, por meio da Literatura, Artes e outras formas de expressão humana. As obras literárias difundem as gerações que se hão de seguir as atuais os valores, os triunfos, as memórias, o modo de viver e costumes dos agrupamentos humanos. Mesmo na contemporaneidade, com os avanços tecnológicos e científicos, as obras das milenares civilizações: egípcia, hindu, greco-romana e chinesa transmitem-nos fascínio, informação e entusiasmo. Cumpre observar, no entanto, que assimilar a literatura de um povo, é indispensável para compreendê-lo.

Com a finalidade de elucidar essa situação, Goldmann (1986, p. 17) esclarece que a visão de mundo não é um dado empírico imediato, “mas, ao contrário, um instrumento conceitual de trabalho,

indispensável para compreender as expressões imediatas do pensamento dos indivíduos”. E, prossegue ele, referindo-se ao estudo da literatura: “sua importância e sua realidade se manifestam mesmo no plano empírico, desde que a ultrapasse o pensamento e a obra de um só escritor” (Ibidem, p. 17). Perceber essas relações só é possível se nos debruçamos sobre o discurso, discurso esse elaborado artisticamente, mas que revela em seu bojo as influências da realidade.

Os diversos repertórios culturais e as distintas maneiras de viver do ser humano na esfera individual e de grupo podem ser reapreendidos através do acesso ao patrimônio simbólico, expressado por meio dos mitos e lendas de um povo. Através do discurso oral, histórias são eternizadas, transmitidas de geração por geração, tornando viva a memória coletiva. Para ouvir histórias concentra-se em um mesmo lugar idosos, crianças, adolescentes, adultos, homens e mulheres, que trocam experiências, partilham alegrias e temores. As narrativas geralmente retratam feitos heroicos, batalhas e proezas dos antepassados e ressaltam a importância da luta pela vida e união da comunidade.

Isso pode ser encontrado nas narrativas pesquisadas. No romance *Niketche*, e a narração oralizada e seu estilo mais discursivo e reflexivo do que narrativo torna o texto irônico e diversas vezes excêntrico e simbólico. A narrativa feita por Rami é decomposta em várias histórias, pois é a descrição da vida de uma mulher feita de histórias de outras mulheres, incorporando-se também, os valores de uma sociedade, de um tempo e, as faces de distintas regiões de um país. Assim sendo, a personagem-narradora expõe o romance como um passeio por suas recordações, passeio este organizado de forma cronológica e composto por recortes de reminiscências individuais e coletivas.

Em *A cor púrpura*, somos instigados a bisbilhotar as cartas direcionadas a Deus e vice-versa a Celie e Nettie. Mesmo que as cartas sejam categoricamente ficcionais, as diferenças constituintes entre narrativa real e ficcional são abolidas com a finalidade de sustentar

apropriada dubiedade em relação à veracidade destas cartas. Nos textos destas cartas notamos relações mútuas entre Literatura, História e geografia, objetivando propiciar ao leitor a mais perfeita percepção dos fatos. A narrativa centra-se principalmente em flashes do cotidiano das protagonistas e dos personagens com quem possuem vínculos afetivos; apresentando as aflições íntimas e sociais que circundam o universo ficcional destes.

Cabe destacar ainda que as narrativas *A cor púrpura* e *Niketche* propõem uma dessacralização de imagens preexistentes do poder simbolizado pelo pensamento teológico branco ocidental. E o ápice desse trajeto em ambas narrativas não é outro senão um encontro das protagonistas Celie e Rami com algo capaz de restaurar a vida e dar-lhes seu mais legítimo sentido: reintegrar os pólos existenciais e recompor ação, consciência, aspiração e emoção. De acordo com Sacramento:

A figura feminina, representada em narrativas contra hegemônicas (...) avança com um modo interpretativo, em que o simbólico dimensiona-se em uma rede inextricável (...) logo as grandes narrativas teológicas são colocadas em questionamento (SACRAMENTO, 2006, p.185).

Neste sentido, os textos de Alice Walker e Paulina Chiziane querem ressignificar a imagem divina, recompô-la, restaurá-la, alterá-la, extraí-la da fôrma, oferecer nova silhueta, poetizá-la. É lógico que os registros da personagem Celie, de Walker, e as proposições de Rami, de Chiziane, não são iguais, mas ventilam situações similares. Deste modo, buscamos demonstrar, nos dois textos, que seus processos de criação estão envoltos por um discurso anti-hegemônico teológico que se encontra a serviço da mudança do ser humano.

Em *Niketche* a narradora Rami, em diversos momentos apresenta marcas de sua origem religiosa, como quando se refere a sua residência

como “o meu lar cristão” (CHIZIANE, 2004, p.95). Rami propõe que o texto bíblico compactua e legitima a opressão das mulheres:

Até na bíblia a mulher não presta. Os santos, nas suas pregações antigas, dizem que a mulher nada vale, a mulher é um animal nutridor de maldade, fonte de todas as discussões, querelas e injustiças. É verdade se podemos ser trocadas, vendidas, torturadas, mortas, escravizadas, encurraladas em haréns como gado, é porque não fazemos falta nenhuma. (CHIZIANE, 2004,p.68)

A implicação à culpa feminina, uma constante na narrativa, faz alusões ao discurso bíblico e por vezes nos remetem ao mito de Adão e Eva. Vê-se também intrínseca a imagem bíblica onde “Adão rejeita a responsabilidade do pecado, transferindo-a a Eva”²¹. Segundo Armstrong (2001) ao contrário dos outros deístas Emanuel Kant:

achava impossível provar a existência de Deus, pois a divindade ultrapassa o alcance dos sentidos e, portanto, é inacessível à mente humana. (...) a única justificativa racional que conseguiu encontrar para o Deus dos deístas foi o duvidoso argumento de que, sem essa Divindade e a possibilidade de vida após a morte, era difícil perceber por que deveríamos adotar uma conduta moral. Como prova isso também deixa muito a desejar. O Deus de Kant não passava de

²¹ (Chevalier & Cheerbrant, 1999, p.410).

um apêndice acrescentado à condição humana. (ARMSTRONG, 2001, p.95)

Em relação ao cristianismo evangélico nos Estados Unidos, um dos cenários da narrativa de *A cor púrpura*, Armstrong comenta que Charles Finney (1792-1875), foi “uma figura crucial no panorama religioso dos Estados Unidos” (ARMSTRONG, 2001, p.113) para o desenvolvimento desse cristianismo “evangélico”, baseado na leitura literal dos Evangelhos e destinada a converter a nação secular a Cristo, se tornasse à religião predominante de seu país em meados do século XIX.

Na narrativa de *A cor púrpura* a referência à origem cristã evangélica da protagonista Celie já aparece em: “Até o pastor fala da Doci Avery (...) Ele toma o exemplo dela pro sermão dele” (WALKER, 1986, p.56). Além disso, em uma de suas cartas a Deus a narradora Celie registra que apesar de ser violentada física e psicologicamente pelo padrasto e após o casamento pelo marido resignava-se devido a sua educação bíblica:

Num podia ficar com raiva do meu pai porque ele era meu pai. A bíblia fala, Honra seu pai e sua mãe e não importa o que. Então depois de um tempo, toda vez que eu ficava com raiva, ou começava a ficar com raiva, eu ficava doente. Tinha vontade de vomitar. Era horrível. Então eu comecei a num sentir mais nada.

Sofia franziu a testa. Nada de nada? Bom, tem vez que o Sinhô me bate muito mesmo. Eu tenho que me queixar ao Criador. Mas ele é meu marido. Eu deixo pra lá. Essa vida logo acaba, eu falo. O

céu dura pra sempre. (WALKER, 1986, p.54)

Selecionamos abaixo algumas passagens bíblicas que evocam o papel do homem e da mulher na sociedade, com o intuito de estabelecer o diálogo com a (re) significação proposta na obras de Chiziane e de Walker.

Esposas sedes submissas ao próprio marido, como convém no Senhor. Maridos, amai vossa esposa e não as trateis com amargura. (Carta aos Colossenses, capítulo 3, versículos 18-19). As mulheres sejam submissas ao seu próprio marido, como ao Senhor; porque o marido é o cabeça da mulher, como também Cristo é o cabeça da igreja, sendo este mesmo o salvador do corpo, Como, porém a igreja esta sujeita a Cristo, assim também sejam em tudo submissas aos seus maridos”. (Carta aos Efésios, capítulo 5, versículos 22-24).

Como premissa, a esposa deve estar ciente de que o seu desejo será para o seu marido e ele a governará. (Gênesis-3:16).

De acordo com Campos

quem estuda a origem do Cristianismo e lê os escritos do Novo Testamento, não pode ignorar a importância da adesão feminina ao movimento de Jesus. Por exemplo, por ocasião da execução do Messias, foram elas as últimas a abandonarem o cenário, e as primeiras a divulgarem a notícia de que o Messias estava vivo, antes mesmo do grupo de discípulos. O cristianismo primitivo, a semelhança de Jesus,

procurou dar à mulher, inicialmente, um papel destacado, o que não era comum na prática cotidiana e nos autos oficiais do mundo greco-romano. (...) Pressupomos que o espaço aberto, apesar dos preconceitos judaico-romanos, a participação da mulher na vida fora do lar, foi-se fechando ainda nos tempos apostólicos (CAMPOS, 1997, p. 439-441).

Yalom acrescenta que:

a religião e as práticas legais e sociais daquelas antigas civilizações, forneceram o modelo para o futuro tratamento das mulheres casadas no ocidente. O papel da esposa como bem móvel, sua dependente, seu meio para adquirir descendência legal, mãe zelosa de seus filhos, cozinheira e dona de casa é hoje abominado por muitas mulheres, mesmo que em certos aspectos essas obrigações antiquadas ainda perdurem no inconsciente coletivo. Muitos homens esperam que suas esposas forneçam alguns ou todos esses serviços, e muitas delas ainda pretendem executá-los. (Yalom, 2002, p.21).

Há um diálogo entre as duas narrativas sobre as representações da mulher presentes nos mito Adâmico e criacionista judaico-cristão:

Então esses Olinka ficaram sabendo de Adão e Eva através dos missionário branco e eles ouviram falar de como a serpente enganou Eva e de como Deus expulsou os dois do Paraíso. (WALKER, 1986, p.299)

Em diversas passagens do texto bíblico há referência à temática da relação de gêneros como, por exemplo, as passagens bíblicas sobre a criação de Eva a partir da costela de Adão e seu mau comportamento em “dar ouvidos” à serpente são largamente empregadas para ratificar que o desejável para a mulher é que ela seja obediente²² ao homem²³.

Assim a (re)significação do Mito Adâmico, operada por Paulina Chiziane é ratificada no excerto abaixo:

²² Bachrach e Baratz (1970, p.24-37) nos oferecem uma interessante tipologia concernente à obediência: a) *Coerção*: quando A assegura a obediência de B pela ameaça de provação. b) *Influência*: A, sem recorrer nem a ameaça tácita, nem aberta de séria privação, faz com que B mude seu curso de ação. c) *Autoridade*: B obedece porque reconhece que a ordem de A é razoável em termos de seus próprios valores. d) *Força*: A alcança seu objetivo diante da obediência de B ao despojá-lo da opção entre obediência e desobediência. e) *Manipulação*: ausência de reconhecimento, da parte do obediente, ou da fonte, ou da exata natureza da demanda sobre ele.

²³ Por exemplo, em Gênesis 1:27 esta dito: “E criou Deus o homem à sua imagem, a imagem de Deus o criou, macho e fêmea os criou, remetendo a ideia de igualdade e criação do homem e da mulher ao mesmo tempo. Mas, em Gênesis 2:22 Deus mostra a formação da mulher:” E da costela que o senhor Deus tomou do homem formou uma mulher, e trouxe-a a Adão. As duas passagens permitem leituras distintas, ora permitindo a mulher ser igual ao homem, ora indicando sua sujeição. Entretanto, é importante frisar sobre as características dos textos sagrados, sabemos que ocorre uma apropriação histórica e releituras acerca dos textos sagrados, propiciando a legitimação de algumas posições e não de outras. Assim sendo, cremos que o mesmo aconteceu com a longa formação dos papéis de homem e mulher na sociedade cristã. Mas nem todos os pesquisadores, ou mesmo teólogos, vêm a questão sob este ponto de vista, para alguns Eva foi criada por Deus como um aperfeiçoamento de Adão. Numa passagem do Talmude (código da religião e das leis civis judaicas, a mulher é controladora da moral do marido, pois quando ele é bom, ela o apoia, quando ele é mau, ela se revolta contra ele (YALOM, 2002, P. 24).

-- Traição é crime, Tony!
 -- Traição? Não me faça rir, ah, ah, ah, ah! A pureza é masculina, e o pecado é feminino. Só as mulheres podem trair, os homens são livres Rami.
 -- O quê?
 -- Por favor, deixa-me dormir.
 -- Mas Tony _ sacudo-o furiosamente.
 -- Tony, acorda, Tony, Tony, Tony ...!
 (Chiziane, 2004, p. 29).

No fragmento acima, vemos a diferença no que tange as imposições culturais em relação aos generos masculino e feminino: a traição masculina é vista como coisa natural, sinal de prestígio. Neste, percebemos a força coerciva advinda da leitura do mito do pecado original a partir do conhecimento da reminiscência patriarcal judaico cristã de Tony narrado por Rami. Na região sul de Moçambique é a que as marcas do invasor colonialista são mais intensas nos diversos aspectos sociais. Evidencia-se, portanto, a eficácia incidida a partir deste mito cristão na firmação de conceitos que respaldam a opressão feminina e a valorização do masculino. A narrativa de Chiziane corrobora para uma reelaboração da interpretação deste mito propiciando ao leitor a formulação de valores que visam à igualdade entre os gêneros, porque Rami tem uma postura inquieta, porque ela questiona o marido e tenta acordá-lo para continuar o diálogo. Há uma reação da narradora e não uma atitude passiva.

Em *A cor púrpura*, os costumes são outros, o que não impede de haver traição. Celie não desfruta dos privilégios econômico ou cultural de Rami. Seu casamento é literalmente negociado pelo seu pai: a jovem é avaliada por ter uma vaca pela qual o Sinhô tem apreço. Além disso, a garota é valorada por não poder engravidar (fato em que é agregado

valor, pois não gera mais despesas) e por ser boa dona de casa, explicitando a coisificação feminina no contexto narrativo:

Ela é feia, ele [o pai] diz: Mas num istranha o trabalho duro. E é limpa. E Deus já deu um jeito nela. O senhor pode fazer tudo o que o senhor quiser, ela não vai botar no mundo ninguém pro senhor dar de cumer e vistir (...) Ela é boa pras criança, o pai diz sacudindo o jornal mais uma vez. Nunca iscutei ela dizer uma palavra atravessada para nenhum deles (...) Sinhô diz, A vaca vem mesmo? Ele diz, A vaca é dela. (WALKER, 1986, p.18-20, grifo nosso).

O círculo vicioso do trabalho doméstico e a exploração sexual passa das mãos do pai para o marido (Sinhô) e, no desenrolar da narrativa, Celie descobre que não é filha consanguínea, evento que colaborou para sua exposição à violência sexual. A não divisão dos afazeres domésticos no seio familiar e a exploração sexual há tempos são elementos de incriminação do movimento feminista e isso foi incorporado no romance e aparece como bloqueador da atividade sexual: “Mas eu num chorei. Eu fiquei lá pensando na Nettie quando ele tava encima de mim, imaginando se ela tava salva” (WALKER, 1986, p. 22)

Já em *Niketche*, a questão sexual aparece sob outra ótica, mas a tradição do lobolo (dote) no casamento também é ilustrada com o símbolo do gado: “Mulher é lobolada com dinheiro e gado. É propriedade. Quem investe cobra, é preciso que o investimento renda” (CHIZIANE, 2004, p. 212). No romance *O templo dos meus familiares*²⁴, por meio de cuidadosas descrições de personagens e cenário, Alice Walker (1990) retrata como aos poucos os cultos às

²⁴ The temple of my familiar.

divindades femininas foram sendo suprimidos pelas religiões judaico-cristãs: Foi durante as centenas de anos em que existiu o tráfico de escravos na África que esta religião finalmente foi destruída, embora já estivesse sendo perseguida há alguns séculos (p.65).

Neste romance, Walker (1990), resgata os primórdios da religiosidade de matriz africana (onde existiam clãs eminentemente femininos), aborda sobre perseguição ao longo dos séculos ao culto das Deusas Negras e consequente difamação dos valores sagrados femininos e estimula o leitor a entender a origem da tradição da poligamia e do dote:

Quando viram minha mãe e seus filhos empurrados pela porta, muitos dos homens ficaram tristes e viraram os rostos para a parede, envergonhados. Eram homens vendidos em cativeiro por causa de sua crença religiosa, não tolerada pelos maometanos. Eles respeitavam a antiga tradição de cultuar a mãe, e ver a mãe vendida como escrava – algo que não levantava um fio de cabelo de um maometano, se ela não fosse de sua religião – era uma grande tortura para eles. “Foi durante centenas de anos que existiu o tráfico de escravos na África que essa religião finalmente foi destruída, embora já estivesse sendo perseguida há alguns séculos. Houve, nos primeiros tempos, ataques aos templos de mulheres, que ficavam em bosques sagrados, com as mulheres e crianças arrastadas pelos cabelos e forçadas a se casar com os membros de tribos dominadas por homens. As que não eram obrigadas ao casamento ou eram executadas ou vendidas para tribos de línguas

bem diferentes. Os homens decidiram que seriam os criadores e puseram-se a destronar sistematicamente a mulher. Vender as mulheres e as crianças por quem não mais se desejava ter responsabilidade, ou vender os mentalmente enfermos ou que de algum modo houvessem ofendido os que detinham o poder, tornou-se uma nova tradição, um modo de vida aceito. Tal como aconteceu mais tarde, entre os maometanos, com a ideia de que um homem poderia ter muitas mulheres, do mesmo modo como tinham muitas cabeças de gado e cachorros de caça. (WALKER, 1990, p.65)

Porém, em *Niketche* a poligamia masculina não aparece como algo esdrúxulo, pelo contrário, a narrativa discorre a propósito das prerrogativas do vínculo e a ajuda mútua das esposas por meio desta tradição. O sexo, aqui, é importante aliado na construção da identidade, vale destacar o fragmento:

Participei em muitas aulas, quinze, no total. Fui até as aulas mais secretas, sobre aqueles temas de que não se pode falar. Enquanto noutras partes de África se faz a famosa incisão feminina, aqui os genitais se alongam. Nesses lugares o prazer é reprimido, aqui é estimulado. A minha professora diz que a preparação para o amor não tem idade e eu acredito.

Estas aulas são meus ritos de iniciação. A igreja e os sistemas gritaram heresias contra essas práticas, para destruir um saber que eles não tinham. Analiso a minha vida. Fui atirada ao casamento sem preparação nenhuma. Revolto-me. Andei a aprender coisas que não

servem para nada. Até a escola de ballet eu fiz – imaginem! Aprendi as coisas das damas europeias, como cozinhar bolinhos de anjos, bordar, boas maneiras, tudo coisas de sala. Do quarto, nada! A famosa educação sexual resumia-se ao estudo do aparelho reprodutor, ciclo disto e daquilo. Sobre a vida a dois, nada! Os livros escritos por padres invocam Deus em todas as posições. Sobre a posição a dois, nada! E na rua havia as revistas de pornografia. Entre a pornografia e a santidade, não havia nada! Nunca ninguém me explicou porque é que um homem troca uma mulher por outra. Nunca ninguém me disse a origem da poligamia. (CHIZIANE, 2004, p. 45).

O tema da partilha no sentido poligâmico, tema central de *Niketche*, perpassa toda a obra, como vemos nos ensinamentos da personagem conselheira amorosa:

A vida é de partilhas. Partilhamos a manta num dia de frio. Partilhamos o sangue com o moribundo na hora do perigo. Por que não podemos partilhar um marido? Emprestamos dinheiro, comida e roupa. Por vezes damos a nossa vida para salvar alguém. Não achas mais fácil emprestar um marido ou esposa do que dar a vida? (CHIZIANE, 2004, p.39)

Re-significar costumes ancestrais à poligamia, isto é, ritos de iniciação anteriores à chegada dos invasores²⁵, corrobora com a lógica

²⁵ Segundo Epstein (1993) A religião dos senhores é a Igreja Católica, com um centro de poder bem estabelecido que vincula todos os seus membros. O catolicismo é unívoco tanto (...) na arquitetura e locais de espaços de culto, (...) como (...) na sua moral maniqueísta, princípios de crença, etc. (p.136)

narrativa de Paulina Chiziane em conceber identidade própria a Moçambique. Assim, a autora poetiza a natureza da opressão, criando no centro de sua história, entes mitológicos, elementos e argumentos culturais execrados pelo discurso hegemônico, contestando os padrões representativos da literatura colonial, ao construir um bailado literário das palavras, repleto de significantes e significados do *universo linguístico, popular cultural* e simbólico invadido, tudo composto para a fixação de novos parâmetros:

Ela deve ser *xingondo*. A sua pele tem o perfume do caju ou do *jambalau*. No mover dos lábios a doçura do beijo. Voz de flauta, de brisa, canto de cotovia. Gestos suaves como passos de gato. Como ela é bela meu Deus, como é elegante. O homem, sexo fraco nas coisas da carne, perde-se diante de tamanha formosura. O meu Tony não podia resistir não. (CHIZIANE, 2004, p. 53).²⁶

Já em *A cor púrpura*, o tema poligamia é narrado por Nettie e focado pelo “olhar do outro”, no caso representado pela personagem Samuel: homem, heterossexual, afro-americano e protestante. Toda esta multiplicidade de nuances são trazidas à tona na voz autoral da narradora Nettie e, além disso, cabe lembrar que o seu discurso, também passou pelo acionamento de sua identidade feminina,

Em relação as religiões de matriz africana, o pesquisador observa que: “são pluralistas tanto em sua organização, sem um centro hierárquico de comando, como por sua arquitetura e localização equívocas, mesmo “escondidas” na paisagem urbana, em seus lugares de culto. [...] Essas religiões são também pluralistas em suas crenças. O candomblé tem, sem contar as variantes, doze orixás.(ibidem, p.136)

²⁶ De acordo com o glossário que compõe o romance *Niketche* (p. 335-337), *xingondo* é nome pejorativo com que os habitantes do Sul de Moçambique tratam os do Norte e *jambalau* é fruta semelhante à uva.

heterossexual e protestante. Pois como adverte Hall, “somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha” (2006, p.76). Na perspectiva teórica de Hall, o que está sendo discutido é

a tensão entre o global e o local na transformação das identidades. As identidades nacionais (...) representam vínculos a lugares, símbolos, histórias particulares. Elas representam o que algumas vezes é chamado de uma forma particularista de vínculo ou pertencimento (HALL, 2006, p.76).

Essa amizade entre as mulheres é uma coisa sobre a qual o Samuel sempre fala. Porque as mulheres repartem o marido não reparte a amizade delas, isso faz o Samuel se sentir incomodado. É confuso, eu reconheço. E é dever cristão do Samuel como pastor apregoar a orientação da Bíblia de um esposo e uma esposa. O Samuel fica confuso porque para ele, já que as mulheres são amigas e fazem tudo uma pela outra – não sempre, mas mais frequentemente do que qualquer pessoa da América poderia esperar – e desde que elas riem e fofocam e cuidam uma dos filhos da outra, então elas devem estar felizes com as coisas como elas são. Mas muitas das mulheres raramente passam algum tempo com seu marido. Algumas foram prometidas para velhos ou para homens maduros quando nasceram. A vida delas sempre gira em torno do trabalho, das crianças e das outras mulheres (já que uma

mulher não pode nunca ter um homem como amigo sem causar o pior tipo de isolamento e de fofoca). Elas satisfazem a vontade do marido e pronto. Você deveria ver como elas mimam o esposo. Louvam suas menores realizações. Enchem eles com vinho de palmeira e doces. Não é de admirar que os homens quase sempre sejam tão infantis. E uma criança adulta é uma coisa perigosa, especialmente quando, como entre os Olinka, o marido tem o poder de vida e de morte sobre sua esposa. Se ele acusar uma de suas mulheres de feitiçaria ou infidelidade, ela pode ser morta. (WALKER, 1986, p.185; grifos nossos)

Por outro lado, a narradora Rami nota como a poligamia tradicional pode acarretar benefícios ao universo das mulheres em relação à monogamia, que permite aos homens a alternativa de terem amantes sem nenhum tipo de encargos para com elas e sem qualquer direito afiançado à esposa:

Por que é que a igreja proibiu estas práticas tão vitais para a harmonia de um lar? Por que é que os políticos da geração da liberdade levantaram o punho e disseram abaixo os ritos de iniciação? É algum crime ter uma escola de amor? Diziam eles que essa escola tinha hábitos retrógrados. E têm. Dizem que são conservadoras. E são. A igreja também é. Também o são as universidades e todas as escolas formais. Em lugar de destruir as escolas de amor, por que não reformá-las? O colonizado é cego. Destrói o seu, assimila o

alheio, sem enxergar o próprio umbigo.
(CHIZIANE, 2004, p. 45).

A mulher na literatura ocidental em regra e especialmente nas literaturas pós-coloniais foi retratada sob o prisma da elite branca e masculina. A mulher negra neste sentido sempre foi representada de forma estigmatizada e pejorativa: boa para serviço braçal, de pouca inteligência, subserviente, beirando ao animalesco. As narrativas produzidas por Paulina Chiziane e Alice Walker rompem com estes paradigmas e ao mesmo tempo são reveladores do indivíduo negro não apenas como objeto, mas sujeito do seu discurso. Assim, o mito da inferioridade social implícito no discurso bíblico devido ao fato de Eva ter sido criada a partir da costela de Adão é desnudado na narrativa de Paulina Chiziane ao proporcionar que seus leitores reflitam sobre o papel da mulher no mundo.

Em Walker, as mulheres negras são materializadas pela voz do personagem Sinhô como “o nada, a invisível, a sem valor: “Olhe pra você. Você é preta, é pobre, é feia. Você é mulher. Vá pro diabo, ele falou. Você num é nada” (Walker, 1986, p.229). Portanto, Celie em *A cor púrpura* esbraveja contra o “Deus Homem”, para quem já esta cansada de enviar suas cartas, pois segundo ela ele não escuta as mulheres negras e é “trapaceiro, esquecido e ordinário”:

De todo jeito, eu falei, o Deus pra quem eu rezo e pra quem eu escrevo é homem. E age igualzinho aos outro homem queu conheço. Trapaceiro, esquecido e ordinário. Ela falou, Dona Celie, é melhor você falar baixo. Deus pode escutar. Deixa ele escutar. Se ele alguma vez escutasse uma pobre mulher negra o mundo seria um lugar bem diferente, eu posso garantir. (WALKER, 1986, p.214)

Em *Niketche* Rami também desabafa:

Estou a falar de mais. A pretender dizer que as mulheres são órfãs. Tem pai mas não tem mãe. Tem Deus mas não tem Deusa. Estão sozinhas no mundo no meio do fogo. Ah, se nós tivéssemos uma deusa celestial! (CHIZIANE, 2004, p.93)

Aqui a protagonista Rami faz referência à invasão colonialista europeia na África e suas implicações na religiosidade e costumes. E afirma a importância de dizer não à filosofia dos outros.

Os homens repetem sempre: sou homem, hei-de casar com quantas quiser. E forçam as mulheres a aceitar esse capricho. Tudo certo. Vendo bem, a quem cabe a culpa dessa situação? Os homens é que defendem a terra e a cultura. As mulheres apenas preservam. No passado os homens deixaram-se vencer pelos invasores que impuseram culturas, religiões e sistemas a seu bel-prazer. Agora querem obrigar as mulheres a rectificar a fraqueza dos homens. No regime cristão, as mulheres são educadas para respeitar um só rei, um deus, um amor, uma família, por que é que vão exigir que aceitemos o que nem eles conseguem negar? Negar não é gritar: é olhar a lei, mudar a lei, desafiar a religião e introduzir mudanças, dizer não a filosofia dos outros, repor a ordem e reeducar a sociedade para o regresso ao tempo que passou. (CHIZIANE, 2004, p.93)

Parece que Rami quer nos expor que sem o encontro com o passado, o presente se esvazia e, por isso, desmonta a associação, como

se insurgisse daquela representação primeira o homem moçambicano contemporâneo, cindido e sem unidade por si: “dizer não a filosofia dos outros, repor a ordem e reeducar a sociedade para o regresso ao tempo que passou” (Chiziane, 2004, p.93).

Rami questiona a existência de Deus e rebate que, caso exista, o tratamento dispensado por esse “Deus Homem” às mulheres é injusto, pois fecha os olhos perante as injustiças que lhes são perpetradas. Ela ainda clama por uma deusa, que talvez seja tão invisível como as mulheres da terra e por isso confinada a cozinha celestial:

Mas se não fazemos falta nenhuma, por que é que Deus nos colocou no mundo? E esse Deus, se existe, por que nos deixa sofrer assim? O pior de tudo é que Deus parece não ter mulher nenhuma. Se ele fosse casado, a deusa - sua esposa - intercederia por nós. Através dela pediríamos a benção de uma vida de harmonia. Mas a deusa deve existir, penso. Deve ser tão invisível como todas nós. O seu espaço é, de certeza, a cozinha celestial. (CHIZIANE, 2004, p.36).

E tu, meu Deus, nós te pedimos: Liberta a Deusa – se é que existe – para mostrar o rosto só por um segundo. Ela deve ta cansada de preparar tanto vinho, tanta hóstia aí na cozinha celestial, desde o principio do mundo. Se não existe nenhuma deusa – meu Deus perdoa-me – , com tantas mulheres que o mundo tem por que não fica com umas tantas dúzias? (CHIZIANE, 2004, p.94)

Além do mais, em *Niketche*, a narradora Rami re-significa a oração cristã “Pai nosso”:

Madre nossa que estais no céu, santificado seja o vosso nome. Venha a nós o vosso reino – das mulheres claro, – venha, a nós a tua benevolência, não queremos mais a violência. Sejam ouvidos os nossos apelos, assim na terra como no céu. A paz nossa de cada dia nos daí hoje e perdoai as nossas ofensas – fofocas, má-língua, bisbilhotices, vaidade, inveja – assim com nós perdoamos a tirania, traição, imoralidades, bebedeiras, insultos, dos nossos maridos, amantes, namorados, companheiros e outras relações que nem sei nomear. Não nos deixei cair na tentação de imitar as loucuras deles – beber, maltratar, roubar, expulsar, casar e divorciar, violar, escravizar, comprar, usar, abusar e nem nos deixeis morrer nas mãos desses tiranos – mais livrai-nos do mal, Ámem. Uma mãe celestial nos dava muito jeito, sem dúvida alguma. (CHIZIANE, 2004, p.68-69)

O que chama a atenção no fragmento acima é a habilidade de Paulina Chiziane ironizar o lugar-comum, construindo e desconstruindo visões e juízos. Ela faz o recorte consciente de uma imagem já registrada e recria aquilo que historicamente a sociedade convencionou como ser o autêntico. Ou seja, conforme explicita os fragmentos anteriormente expostos, as narradoras Celie e Rami questionam esse “Deus homem”, que, assim como os homens que vivem na terra, tem um caráter opressor.

O fragmento abaixo se refere ao diálogo sobre a imagem de Deus, entre Celie e Docí Avery. Nele, elas expõem uma visão branca de Deus:

Ta bom, eu falei. Ele é grande e velho e alto e tem uma barba cinza e branca. Ele usa roupa branca e anda descalço. Tem olho azul? Ela perguntou. Assim meio cinza. Frio. Mas são grande. Com as pestana branca, eu falei. Ela deu uma risada. Porque você ta rindo? eu perguntei. Eu num acho engraçado. Como você esperava que ele fosse, igual Sinhô? Isso num seria nenhuma melhora, ela falou. Então ela me falou que esse velho homem branco é o mesmo Deus que ela costumava a ver quando rezava. Se você espera encontrar Deus na igreja, Celie, ela falou, é ele que vai aparecer, porque lá é o lugar onde ele mora.

Por que? Eu perguntei.

Porque é ele que ta na Bíblia branca dos branco.

Docí, eu falei. Foi Deus que escreveu a Bíblia, os branco num tem nada a ver com isso.

Então porque ele é igualzinho a eles, hein? ela falou.

Só que é maior e mais cabeludo. Porque a Bíblia é igualzinha a tudo que eles fazem, só tem eles fazendo isso e aquilo, e tudo que tem dos negro é os negro sendo amaldiçoado? (WALKER, 1986, p.215-216)

Com relação à maldição negra apregoada pela Bíblia de acordo com a personagem Docí Avery, Wedderburn informa que:

A naturalização da escravidão negra encontra sua fonte de legitimação na lenda mulçumana segundo a qual “Ham”, filho de Noé, ancestral dos negros, foi condenado a ser negro por causa do seu pecado. A maldição do Ser negro e escravizado foi transmitida a todos os seus descendentes. Essa história da um exemplo interessante dos objetivos e utilização dos mitos. A origem da maldição do “Ham” é evidentemente bíblica (Gen.IX – 1- 27) e rabínica. Mas na versão judaica, a maldição diz respeito a escravidão e não à cor da pele e se abate em “Canaã”, o mais jovem filho de “Cam” e não sobre os outros filhos, entre os quais “kush”, presumido ancestral dos negros. A lógica da história é clara e transparente: os escravizados dos “Israelitas” eram os “Cananitas”, seus parentes mais próximos. Daí a maldição de Canaã, uma justificativa religiosa (de outro modo ideológico), para legitimar sua escravização. Os escravizados árabes não eram “Cananitas”, mas sim negros cuja maldição compreendia tanto a cor da pele quanto a escravização que passou a ser um peso de sua hereditariedade. (WEDDERBURN, 2007, p.60)

Segundo o Prêmio Nobel de Literatura José Saramago: “Deus só existe na nossa cabeça” e a “a Bíblia é um manual de maus costumes, um catálogo de crueldade e do pior da natureza humana”. “Sobre o livro sagrado, eu costumo dizer: lê a Bíblia e perde a fé!”, disse o escritor, ao

ser entrevistado pela Agencia de Noticias Lusa²⁷, na ocasião do lançamento mundial do romance *Caim*, que ocorreu em Penafiel (norte de Portugal).

Para Ojo-Ade, “o racismo dentro da igreja, é um microcosmo do que existe na sociedade mais ampla. É parte de todo um sistema de superioridade, baseado na xenofobia e no materialismo” (2006, p. 110-111). Neste sentido, “se o racismo veio como um resultado da escravidão, ou se os dois são complementares, um fato permanece inegável: o cristianismo é uma religião racista” pois

enquanto, em outros cantos do mundo, continua a controvérsia sobre a qualidade da contribuição do cristianismo para a África, milhões de africanos parecem ter ultrapassado o estagio do questionamento. A despeito de casos comprovados de resistência contra uma missão que serviu como braço direito do colonialismo, a religião importada nunca cessou de ganhar novos, renascidos, fanáticos. (OJO-ADE, 2006, p.103).

São registradas nas cartas de Nettie a Celie, inferências da história, cultura, religiosidade numa perspectiva negra e feminina. Esse olhar é registrado no fragmento abaixo, mostrando como Nettie desempenha uma função pedagógica na trama:

Pense no que significa a Etiópia ser a África!
Todos os etíopes da bíblia eram pretos. Isso
nunca tinha me passado pela cabeça, se bem
que quando a gente lê a Bíblia isso fica

²⁷ Entrevista concedida em 18 de outubro de 2009. <http://www.josesaramago.org/detalle.php?id=461> . (Site da Fundação José Saramago acessado em 22/07/2010)

perfeitamente claro se a gente prestar atenção só nas palavras. São os desenhos na Bíblia que enganam. Os desenhos que ilustram as palavras. Neles todas as pessoas são brancas e por isso você pensa que todos os personagens da Bíblia também são brancos. Mas os *verdadeiros* brancos viviam em outro lugar naquela época. É por isso que a Bíblia fala que o cabelo de Jesus Cristo era que nem lã de cordeiro. Lã de cordeiro não é lisa Celie. Não é nem anelada. (WALKER, 1986, p.154)

De acordo com Silva (2004) “o estereotipo é uma visão simplificada e convencionada de um indivíduo ou grupo qualquer, utilizada para estimular o racismo. Ele constrói ideia negativa a respeito do outro”. O fragmento fala a respeito da imagem de Jesus com cabelos “que nem lã de cordeiro” e sobre a auto rejeição dos negros em relação a seus cabelos, fruto da perpetuação do estereótipo:

A Nettie falou que algum lugar na bíblia fala que o cabelo de Jesus era que nem lã de cordeiro, eu falei.

Bom, a Doci falou, se ele chegasse em qualquer uma dessas igreja que a gente ta falando, ele teria que alisar o cabelo antes pra alguém prestar atenção nele. A última coisa que os negro querem pensar de Deus é que ele tenha cabelo pinchaim. (WALKER, 1986, p.216)

A narrativa de *A cor púrpura* traz à discussão as diversas formas segundo as quais os sujeitos vivem sua afetividade e sua vida sexual transpassadas pela temática religiosa, pois, uma das narradoras – protagonistas, Celie, tem uma relação homoafetiva com a personagem Docí Avery:

Ah, ela falou. Deus ama todos esses sentimento. Eles são uma das melhores coisa que Deus fez. E quando você sabe que Deus ama eles, você gosta ainda mais. Você ai pode relaxar, e acompanhar tudo que ta acontecendo, e louvar a Deus gostando do que você gosta. Deus num acha que é indecente? Eu perguntei. Não ela falou. Foi Deus que fez. Escuta, Deus ama tudo que você ama – e uma porção de coisa que você num ama. (...) As pessoa acham que agradar a Deus é tudo que interessa a ele. Mas qualquer idiota no mundo pode ver que ele sempre tá é tentando agradar a gente de volta. (WALKER, 1986, p. 217 – 218)

Celie ao concluir que Deus era branco e homem, perdeu o interesse no texto bíblico:

Num há jeito de ler a Bíblia sem pensar que Deus é branco, ela falou. Aí ela suspirou. Quando eu descobri que eu pensava que Deus era branco, e era homem, eu perdi o interesse. Você ficou chateada porque parece que ele num escuta as suas oração. Hum! O prefeito escuta alguma coisa que os negros falam? Pergunta pra Sofia, ela falou.

Mas eu num tenho que perguntar pra Sofia. Eu sei que os branco nunca escutam os negro, e pronto. Se eles escutam, eles só escutam o bastante pra poder dizer procê o que você deve fazer. (WALKER, 1986, p.216)

Vargas diz que a humanidade marcha para seu completo desenvolvimento e aperfeiçoamento, mas oprimida por enfermidades

que, se não ameaçam a vida, retardam seu desenvolvimento e alteram sua saúde (VARGAS, 2003, p.168). Em meio tais males, faz referência ao ceticismo religioso, o exacerbado mercantilismo e o fanatismo das massas, que degradam o homem ao nível dos animais. Como único remédio para tais desmandos propõe “ilustrar a mulher”, ou seja, instruí-la, já que a instrução da mulher “é o inimigo mais poderoso contra o ceticismo de uns e o fanatismo de outros” (VARGAS, 2003, p.168). A seu ver, a influência reabilitadora da mulher é a única capaz de conduzir o homem no rumo da verdadeira civilização, pois só ela é capaz de conciliar as duas chamadas que ilumina a humanidade em sua trajetória: a religião e a ciência.

Em o templo dos meus familiares (WALKER, 1990, p.65) assim descreve os que veneravam as divindades femininas: “Esses Adoradores-de-mãe foram os africanos mais difíceis de serem submetidos, por serem devotos da Deusa e também por serem camaleões (naquele tempo todos nós aprendemos muito, mas muito mesmo com os lagartos!); mas foram quebrados. Por meio da demarcação de uma escrita onde seus significados se estabelecem a partir de relações icônico-textuais expressa: “É este o motivo pelo qual a maior das pragas contra a África/Mãe/Deusa²⁸ □ fodedor da mãe! □ ainda existe em nossa linguagem. Seria impensável nos Velhos Tempos, e qualquer pessoa dizendo isto teria perdido imediatamente a língua”(ibidem, p.65).

E, através de um discurso literário peculiar (pela habilidade de transgredir), sem poupar os personagens e nem o leitor, Walker (1990,p.65) arrebatou: “Nossos novos senhores tinham grande talento para fazer com nos voltássemos perversamente contra qualquer coisa que um dia tivéssemos amado”.

²⁸ Segundo as mais recentes pesquisas arqueológicas, os primeiros seres humanos surgiram na África. Durante milhares de anos eles povoaram o continente e deram origem a centenas de nações, cada uma com sua cultura. (PRADO, 2005,p.11)

Em Paulina Chiziane a inovação da criação literária é permanente ao entrelaçar prosa e poesia. Sua escrita não só conta histórias, porém, além disso, proporciona a fusão entre a energia e a síntese características da linguagem poética. Para além da linguagem, outro estilo típico à obra de Chiziane é a leitura social que nasce de suas histórias ao focar em sua prosa as indagações, aflições, adversidades, conquistas e superações dos indivíduos, explorando principalmente o universo feminino moçambicano em sua subjetividade.

Já Walker apresenta um caráter literário inigualável. A inconfundível originalidade, o gosto por temas tabus e a intrigante observação da legitimidade presentes em sua obra, a fazem uma figura impar no contexto literário estadunidense. Não tem como ficar apático perante o texto de Alice Walker, uma vez que o vigor de sua linguagem e a amplitude dos sentimentos de suas personagens perturba o leitor, gerando uma relação simbiótica entre fascínio e estranhamento. É como se sua escrita nos instigasse a decifrá-la, e decifrando-a, desvendássemos a essência e o significado das relações sociais.

Assim, observa-se nas protagonistas dos romances ora analisados, a busca identitária pelas Deusas perdidas, parecidas com elas mesmas, onde possam se amparar. Em *Niketche*, Rami roga por uma deusa que ouça suas preces; em *A cor púrpura*, Docí Avery, diz que se sentia como uma criança sem mãe (que tem duplo significado: a mãe biológica e uma mãe mítica) quando relata o percurso da desconstrução da imagem do Deus velho homem branco:

Ela falou, Meu primeiro passo pra longe do velho homem branco foi as árvore. Depois o ar. Depois os pássaro. Depôs as outra pessoa. Mas um dia quando eu tava sentada bem quieta e me sentindo uma criança sem mãe, o que eu era mesmo, eu senti: aquele sentimento de ser parte de tudo. (WALKER, 1986, p.217)

As narrativas de *Niketche* e *A cor púrpura* adentram no incógnito mundo do além-mundo e revelam o que esta por trás da cortina do Poder, desvendando as faces da coação e da opressão e, ao mesmo tempo, as re-significa, atribuindo-lhes outros contornos. Em ambas, o que se procura é, sem dúvida, um ponto de convergência para seus questionamentos, um lugar dentro de si onde todas essas questões e respostas possíveis delineiem seu ser tão antigo e ainda em formação.

Referências:

- ARMSTRONG, Karen. **Em nome de Deus**. SP: Cia das letras, 2001.
- ARMSTRONG, Karen. **Breve história do mito**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BACHRACH, Peter e BARATZ, Morton. **Power and poverty; theory and practice**. New York, Oxford University Press, 1970.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política** [Dizionario di politica]. 2. ed. Brasília, Editora Universidade de Brasília. 1986.
- CAMPOS, L.S. Teatro, **Templo e Mercado: organização e marketing de um empreendimento neopentecostal**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- CASTRO, E. M. de Melo. (Org.) **Conto fantástico português**. Lisboa: Afrodite, 1965.
- CHIZIANE, Paulina. **Niketche: uma história de poligamia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DABAT, Christine Rufino. **Mulheres no movimento revolucionário chinês (1839-1949)**. 1. ed. Recife: Ed. Universitária: UFPE, 2006.

EPSTEIN, Isaac. **Gramática do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 7. ed. São Paulo: Loyola, 2001.

_____. **Vigiar e punir**. [Surveiller et punir]. Petrópolis, Vozes. 1977.

GARCIA, Hamílcar de (Coordenador). **Dicionário prático**. II. São Paulo: CODIL, 1967

GARDIN, Carlos, OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. Semiótica e educação In Cadernos PUC n. 14, São Paulo, **Arte & linguagem**, p.45-55, Cortez, s.d.

GOLDMANN, Lucien. **Dialética e cultura**. Rio de Janeiro: Paz na Terra, 1986.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

IBRAHIM, Huma. **Bessie Head: Subversive Identities in Exile**. Charlottesville: University Press of Virginia, 1996.

KIRK, G. S. e RAVEN, J. E. Os filósofos pré-socráticos [The pre-socratics philosophers]. 2. ed. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian. 1982.

LOURENÇO, Lucília T. V. de Leitgeb, **Tradução e estudos culturais: estudo da tradução brasileira de The Bluest Eye, de Toni Morrison**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. 2006

MACCIOCHI, Maria Antonietta. **Gramsci e o Leninismo**. In: A favor de Gramsci. Trad. Angelina Peralva. Rio de Janeiro, p. 75-99, Paz e Terra, 1977

MEYER, Charles. **Histoire de la femme chinoise : 4 000 ans de pouvoirs** / Charles Meyer. -J.-C. Lattés, 1986.

OJO-ADE, Femi. **Negro: raça e cultura**; tradução Ieda Machado dos Santos. Salvador: EDUFBA, 2006.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. CHALHUB, Samira. Ensinar Literatura, hoje: em três tempos In Cadernos PUC n. 8, São Paulo, **Arte & Linguagem**, p.39-56, Cortez, s/d

ORANGE, Donna M. **Peirce's Conception of God: A Developmental Study**. Lubbock, Institute for Studies in Pragmaticism, 1984.

PERAZZO, Alberto Augusto. Um argumento negligenciado. São Paulo: **Revista Cult** (Edição 131), março de 2010.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica e Filosofia**. São Paulo, Cultrix, 1972.

PRADO, Zuleika de Almeida. **Mitos da Criação**. São Paulo, Callis, 2005.

SACRAMENTO, S. ; ALII, E. Coisas do Gênero: Patrimônio e Cultura. In: Ildney Cavalcanti, Ana Cecília Acioli Lima, Liane Schneider. (Org.). **Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades**. Maceió: EDUFAL, 2006, v. , p. 183-190.

SANTAELLA, L. **O que é Semiótica**, São Paulo, Brasiliense, 2004.

SANTOS, Gerson Tenório dos. Abdução e Sinequismo: pedras singulares para uma semiótica do sagrado. In: **Cognitio Estudos**. Volume 2, nº 2, p.91-104. Centro de Estudos do Pragmatismo, PUC-SP, 2005.

SANTOS, Waltecy Alves dos. **A voz feminina na Literatura de Ascendência Africana: Hibridismo de Mitos e Ritos nos Romances *Niketche* de Paulina Chiziane e *A cor púrpura* de Alice Walker**. São Paulo. PUC - SP, 2009 (Dissertação de Mestrado)

SILVA, Ana Célia da. **A discriminação do negro no livro didático**. Salvador: EDUFBA, 2004.

SHOHAT. Ella. **Des-orientar Cleópatra: um tropo moderno da identidade.** (Tradução: Plínio Dentzien). Cadernos Pagu. Campinas: UNICAMP, nº 23, p.11-54, jun-dez. 2004.

VARGAS, I.P. **Sin perdón y sin olvido. Mercedes Cabello de Carbona y sum mundo.** Lima: Um. De San Martin de Porres, 2003.

WALKER, Alice. **A cor púrpura.** (tradução de Peg Bodelson, Betúlia Machado e Maria José Silveira). São Paulo: Marco Zero, 1986.

WALKER, Alice. **The color purple.** New York, London:Phoenix, 2004.

WALKER, Alice. **O templo dos meus familiares.** (tradução de Paulo Azevedo). Rio de Janeiro: Rocco,1990.

WALKER, Alice. **Vivendo pela palavra.** (tradução de tradução de Aulyde Soares Rodrigues) . Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

WEDDERBURN, Carlos Moore. **O racismo através da história Brasília:** MEC/SECAD, 2007

YALOM, Marilyn. **A história da esposa.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

ENSINANDO DRAMATURGIA TEATRAL PARA DEBATER EDUCAÇÃO E DIVERSIDADE DE GÊNERO

Denise Marcos BUSSOLETTI ¹
Vagner de Souza VARGAS ²

RESUMO: A diversidade de gênero vem sendo uma temática constante na produção acadêmica. Abordagens educativas visando discutir essas questões costumam propor diferentes estratégias com o intuito de expandir essas reflexões. A realidade diária de transgêneros e os problemas enfrentados em uma sociedade que os estigmatiza a viverem em um patamar de marginalidade não têm recebido o devido destaque na dramaturgia teatral atual. O objetivo desse trabalho é descrever o projeto Dramaturgia Teatral para a Diversidade, desenvolvido pelo Núcleo de Arte, Linguagens e Subjetividades e pelo Programa Fronteiras da Diversidade, da Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Pelotas. Ademais, explicaremos como essas ações estão pautadas pelas concepções de Pedagogia da Fronteira e Estética da Ginga. Após a leitura dos textos produzidos pelo nosso grupo, observamos o ineditismo e a importância de oportunizarmos aos mais diferentes grupos sociais a possibilidade de fazerem suas vozes serem ouvidas e suas palavras serem lidas pela sociedade. O conteúdo das peças de teatro nos revelou um universo de problemáticas que ainda

¹ Doutora em Psicologia, Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade de Educação. Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Diretora da Editora e Gráfica Universitária UFPEL. E-mail: denisebussoletti@gmail.com. Endereço: Rua Alberto Rosa, 154. Campus das Ciências Sociais – 2º andar. CEP 96.101-770 Várzea do Porto - Pelotas – RS – Brasil. Phone/fax: (53) 3284 55 33 | 3284 55 41.

² Ator, Mestre em Ciências da Saúde, Licenciado em Teatro. E-mail: vagnervarg@yahoo.com.br.

hoje afetam pessoas que não têm sua identidade de gênero classificada dentro da dicotomia imposta pela heteronormatização social.

PALAVRAS-CHAVE: *Educação. Teatro. Diversidade. Ensino de Dramaturgia. Dramaturgia Teatral.*

Introdução

A maneira como a sociedade lida, compreende e trata a diversidade de gêneros vem sendo uma temática amplamente discutida em todos os âmbitos. As implicações dessas relações afetam drasticamente a vida das pessoas que se identificam como sendo transgêneros, transexuais ou não identificadas dentro das normatizações binárias de gênero e sexualidade. Mas, como ajudar pessoas com identidade de gênero consideradas minorias em uma sociedade que construiu seus discursos baseados em argumentos heteronormativos dicotômicos?

Os reflexos dos agravos causados pela incompreensão e hostilidade social afetam e se manifestam de diferentes formas na vida das pessoas com gêneros diferenciados das normatizações tradicionais. Nem sempre há a disponibilidade dos diferentes grupos sociais buscarem o conhecimento sobre a realidade e as dificuldades enfrentadas por essas pessoas. Essa situação também está presente no que se refere à percepção da sociedade sobre as dificuldades que essas pessoas, não enquadradas nas determinações heteronormativas, enfrentam em relação à aceitação da própria identidade de gênero. De mesmo modo, as barreiras impostas pela sociedade para que essas pessoas tenham desenvolvimento profissional e uma vida em sociedade com igualdade de direitos e deveres perante aos demais também costuma ser um tabu nas discussões, assim como as desigualdades de direitos e oportunidades também não costumam ser admitidas.

Tradicionalmente, o teatro costuma ser o local onde a humanidade expõe todas as suas mazelas para fomentar o debate e a

reflexão dessas questões. Essas abordagens podem ser dar no palco ou por meio da dramaturgia teatral, a qual carrega em si histórias, relatos e assuntos muitas vezes de difícil abordagem nos diálogos sociais. Assim, o teatro age como meio intersticial onde esses assuntos podem ser trazidos à tona.

No entanto, a produção dramática para teatro que envolva questões relacionadas à diversidade de gêneros ainda aparece muito discreta perante às discussões e à relevância dos debates destes assuntos na contemporaneidade. A realidade diária de transgêneros, suas condições de vida e os problemas enfrentados em uma sociedade que estigmatiza essas pessoas a viverem em um patamar de marginalidade não têm recebido o devido destaque na dramaturgia teatral atual.

A arte, como bem disse Vigotski (1999), possui a força e a capacidade de organizar nossos comportamentos tendo em vista um futuro, talvez um futuro que nunca venha a se concretizar, mas é a arte que conduz não só a vida, como também àquilo que está acima e por trás dela. Assim, podemos dizer também que ações que aliem atividades artísticas e educativas podem caminhar em direção a uma melhor qualidade de vida.

Tendo em vista esses aspectos, o Núcleo de Artes, Linguagens e Subjetividades (NALS) e o Programa Fronteiras da Diversidade (PBD)³, da Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), desenvolvem uma série de atividades buscando o diálogo com os mais diferentes grupos sociais, trazendo a diversidade como um de seus focos de debates, ações e reflexões. Por meio de intervenções, apresentações artísticas, *workshops*, eventos e atividades educativas, os integrantes do nosso grupo buscam fomentar o debate, reflexão e

³ O programa “Fronteiras da Diversidade”, foi classificado e contemplado pelo Edital nº 4 do Programa de Extensão Universitária, PROEXT 2011 – Ministério da Educação e Cultura da Secretaria de Ensino Superior do Governo Federal do Brasil. Exerce suas atribuições desde o ano de 2011, na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL).

estimular a compreensão e o respeito pelas diversidades na sociedade (BUSSOLETTI; VARGAS, 2013).

Considerando algumas atividades realizadas pelos integrantes do NALS e do PBD sobre questões de gênero, sexo e sexualidade, nós observamos que a população local não estava acostumada a debater diretamente sobre esses assuntos (ALVES, 2012; BUSSOLETTI; VARGAS, 2013). Nestes encontros, após vários relatos de gays, lésbicas, travestis, transexuais e transgêneros, identificamos que essas pessoas precisavam expor suas problemáticas de modo que a sociedade se dispusesse a ouvi-las e refletir sobre esses assuntos. Devido a um profundo engajamento do nosso grupo em possibilitar que as diferentes condições humanas possam se expressar, nós decidimos encontrar um caminho para viabilizar esse acontecimento e as artes surgiram como nosso território de ação e reflexão (BUSSOLETTI; VARGAS, 2013).

Nesse sentido, nosso grupo criou um projeto chamado “Dramaturgia Teatral para a Diversidade”, onde todas essas histórias e problemáticas seriam transformadas em pequenas peças de teatro, as quais receberiam leituras dramáticas em um segundo momento (BUSSOLETTI; VARGAS, 2012; BUSSOLETTI; VARGAS; BAIROS, 2013). Nós acreditamos que, para uma primeira abordagem, seria necessário transformar algumas histórias reais, assim como criar outras de ficção sobre essas temáticas para construir uma base mais sólida de contato da população em geral com essas temáticas, antes que elas fossem transformadas em espetáculos de teatro propriamente dito.

Além disso, devido à escassez de textos teatrais focados na vida de pessoas transgêneros, nosso grupo decidiu abrir essa possibilidade por meio da escrita de dois livros em volumes separados chamados de “Leituras em Dramaturgia Teatral para a Diversidade” (BUSSOLETTI; VARGAS, 2012; BUSSOLETTI; VARGAS; BAIROS, 2013). Sendo assim, o objetivo desse trabalho é descrever o projeto “Dramaturgia Teatral para a Diversidade”, assim como expor as questões de diversidade de gênero que foram levantadas. Ademais, explicaremos

como essas ações estão pautadas pelas concepções de Pedagogia da Fronteira e Estética da Ginga (BUSSOLETTI; VARGAS, 2013).

Quando a Diversidade de Gênero se Transformou em Dramaturgia Teatral

A proposta do Programa Fronteiras da Diversidade (PFD) é direcionada à formação de agentes culturais, com o objetivo da criação de um fórum de debates permanente na universidade, denominado “Universidade da Diversidade”. Este fórum deverá atuar como promotor e potencializador de práticas culturais pela diversidade, inseridas na perspectiva do desenvolvimento e da consolidação de uma práxis educativa onde a universidade se alia na promoção da cidadania, pela desconstrução de preconceitos e como contrária a toda e qualquer forma de intolerância.

É neste cenário que foi gestado o projeto “Laboratório das Diferenças e Oficina da Diversidade”. Seus principais objetivos consistem em possibilitar através da arte e da criação um espaço educativo facilitador das expressões da diversidade cultural, buscando identificar os diferentes territórios narrativos através dos quais as diferenças podem ser apreendidas, demonstrando que o exercício criativo é fator fundamental para a emergência e aproximação de novos paradigmas educativos (BUSSOLETTI; VARGAS, 2013).

No decorrer das atividades do “Laboratório das Diferenças e Oficina da Diversidade”, foi realizado o trabalho denominado “Leituras em Dramaturgia Teatral para a Diversidade”, que consistia na produção e leitura pública de textos dramáticos com temáticas sobre e para a diversidade. O processo ocorreu em sessões semanais durante o ano de 2012 com a produção textual feita pelos integrantes do grupo e as leituras dramáticas abertas à comunidade em geral (BUSSOLETTI; VARGAS, 2012; BUSSOLETTI; VARGAS; BAIRROS, 2013). No entanto, julgamos importante destacar elementos que conceitual e

metodologicamente embasaram a proposta da produção dramatúrgica e das leituras.

Nós defendemos que somente os princípios pedagógicos de uma educação voltada à diversidade podem oferecer condições de implementação de práticas emancipatórias efetivas no cenário social e educativo brasileiro, em especial, quando voltadas a questões da diversidade de gêneros (BUSSOLETTI; VARGAS, 2013). Sobre esse assunto, ressaltamos o que Homi Bhabha (1988, p. 63) refere sobre diferença e diversidade. Para este autor, a diversidade cultural é um objeto epistemológico, onde a cultura é apreendida como um objeto do conhecimento empírico, já a diferença é um processo de enunciação da cultura “como ‘conhecível’, legítimo, adequado à construção de sistemas de identificação cultural”, é um processo de significação. Neste processo de significação, a cultura se afirma como um campo de forças onde os diferentes grupos afirmam e reconhecem sua própria identidade, nunca homogênea, nem muito menos como representações de separação de culturas totalizadas ou “protegidas na utopia de uma memória mítica de uma identidade coletiva única”.

O ensino de dramaturgia teatral não se direciona apenas ao trabalho dos profissionais das artes cênicas, ele pode ser usado como opção metodológica para o fomento e exercício da escrita, da mesma forma que pode ser uma alternativa para propor discussões em diferentes situações (SALOMÃO, 2008; BARRETO, 2010). O trabalho com a linguagem teatral nem sempre está vinculado ao exercício cênico. Os objetivos de quaisquer atividades nessa área deverão estar relacionados ao que desejamos como produto final (ROUBINE, 1992; RYNGAERT, 1995; JAPIASSU, 2001).

Entretanto, o teatro também pode ser utilizado com objetivos pedagógicos nos mais diversos níveis de ensino (KOUDELA, 1992; VAZ, 1998; SANTANA, 2000; JAPIASSU, 2001; DESGRANGES, 2003). Além disso, quando não há estrutura e nem o intuito de montarmos um espetáculo de teatro, podemos nos apropriar de algumas

alternativas oferecidas por essa arte para fomentarmos discussões, reflexões, propor outros tipos de criações artísticas, assim como teóricas (COURTNEY, 1980; MAGALDI, 1989; SALOMÃO, 2008; RYNGAERT, 2009; BARRETO, 2010; RACIÈRI, 2010).

Para a realização do nosso projeto “Dramaturgia Teatral para a Diversidade”, realizamos *workshops* para instrumentalizar os participantes à escrita teatral, assim como para definirmos os meios que utilizaríamos em nossos textos para abordar as temáticas de diversidade de gênero. Nessas atividades, participaram integrantes de algumas Organizações Não Governamentais (ONGs) que trabalham com travestis, transexuais, gays, lésbicas e transgêneros, assim como os membros do NALS e PFD. Entretanto, apesar das oficinas estarem articuladas com essas instituições, elas também estavam abertas ao público em geral, mesmo que essas pessoas não tivessem nenhuma ligação institucional.

Devido ao fato do PFD dispor dessa articulação entre agentes representantes de várias instituições que abordam essas temáticas e de pessoas do público em geral interessadas pela reflexão dessas questões, acreditamos que a oficina de dramaturgia que propusemos, possibilitaria a escrita de cenas curtas para teatro abordando o contexto dessas pessoas. Além disso, estaríamos fomentando a articulação do teatro, com pessoas de diversos setores da sociedade que se interessam pelo debate e reflexão acerca das diversidades de gênero, por meio da construção de textos de dramaturgia teatral.

A diversidade não se mostrou presente somente nas temáticas abordadas em cada texto, mas também se manifestou na escolha de abordagem textual feita pelos autores. Após cada leitura, eram realizadas discussões não apenas sobre as problemáticas ali apresentadas, mas também sobre a opção estética adotada pelo autor para contar aquela história. Dessa maneira, esses encontros além de fomentarem a discussão sobre as diversidades de gênero, permitiam aos participantes discutirem sobre concepções estéticas para o trabalho em

teatro. Durante os encontros, os participantes também debatiam sobre a produção dramatúrgica para o teatro contemporâneo.

O NALS e o PFD desenvolvem suas atividades também relacionadas com a prática educativa (BUSSOLETTI; VARGAS, 2013). Como alguns desses textos exploram questões que podem ser de difícil abordagem tanto para professores em sala de aula, quanto na comunidade em geral, se forem propostas de maneira direta, sua aplicabilidade também se presta para fomentar a discussão dessas temáticas em espaços de educação formal e não-formal. Além disso, pequenas dramatizações desses textos também podem auxiliar os professores e agentes sociais para que as pessoas reflitam sobre as diversas situações que aquelas personagens estão enfrentando (BUSSOLETTI; VARGAS; BAIRROS, 2013).

O fomento da escrita literária pode estimular o exercício e prazer pela escrita, assim como a produção de textos que abordem problemáticas não observadas comumente na literatura em geral. No que se refere à dramaturgia teatral, a escrita de cenas curtas para teatro propicia que algumas situações sejam exploradas de maneira breve, porém não menos profundas.

Nas histórias criadas, surgiram questões relacionadas às dificuldades enfrentadas por transexuais e travestis para conseguirem a legitimidade do seu nome social, *bullying*, homofobia, relações afetivas, auto-aceitação da sua condição sexual, identidade sexual x identidade de gênero, reações familiares sobre a existência de um transgênero em sua família, dificuldade para os transgêneros ingressarem em uma carreira profissional, darem continuidade nos estudos e etc... (BUSSOLETTI; VARGAS, 2012; BUSSOLETTI; VARGAS; BAIRROS, 2012). A abordagem desses assuntos possibilitou que a dura realidade enfrentada pelos transgêneros pudesse ser registrada nesses textos. Se a sociedade tem dificuldades para chegar até essas pessoas e conhecer suas problemáticas, o registro desses textos possibilitou aos leitores evidenciarem esse universo tantas vezes ignorado e que, aqui,

através da escrita dramaturgica, pode atuar como meio transgressor de passagem de informações e conhecimentos. Além disso, como esses textos foram escritos para teatro, essas histórias também poderão ser levadas aos palcos por atores em diferentes locais. Nós também não podemos deixar de ressaltar o ineditismo e a singularidade da nossa proposta, uma vez que a produção desses textos veio de sujeitos que enfrentam essa realidade no seu dia a dia.

Pedagogia da Fronteira, Estética da Ginga e a Defesa da Diversidade de Gênero

Nossas atividades de nada seriam efetivas se não estivéssemos comprometidos com uma Pedagogia da Fronteira, relacionada à Estética da Ginga, posturas essas e opções metodológicas que nos permitem trabalhar no campo da educação, tendo as artes como nosso lugar de fala, da maneira como fazemos (BUSSOLETTI; VARGAS, 2013). No entanto, em uma sociedade multicultural, outros aspectos precisam ser salientados, como por exemplo o que Pansini & Nenevé (2008) compreendem na relação do contexto educacional à multiculturalidade historicamente formada:

[...] a educação multicultural propõe uma ruptura aos modelos pré-estabelecidos e práticas ocultas que no interior do currículo escolar produzem um efeito de colonização em que os estudantes de diversas culturas, classes sociais e matizes étnicas ocupam o lugar de colonizados e marginalizados por um processo de silenciamento de sua condição (PANSINI; NENEVÉ, 2008, p.32).

De acordo com esses argumentos, acreditamos que a possibilidade necessária de mudança de paradigmas, na direção de propostas educativas inovadoras passa pela recuperação da dimensão ética do fazer educativo aliado a uma outra estética da existência

humana como princípios (BUSSOLETTI; VARGAS, 2013). Tal direção questiona e confronta assim as relações sócio-políticas e econômicas de silenciamento e se rebela contra os aviltamentos resultantes dessas relações que conduzem àquilo que Boaventura dos Santos (2005) nomina como sendo “epistemicídio”.

Para além do sofrimento e da devastação indizíveis que produziu nos povos, nos grupos e nas práticas sociais que fora por ele (*epistemicídio*) alvejados, significou um empobrecimento irreversível do horizonte e das possibilidades de conhecimento. Se hoje se instala um sentimento de bloqueamento pela ausência de alternativas globais ao modo como a sociedade está organizada, é porque durante séculos, sobretudo depois que a modernidade se reduziu à modernidade capitalista, se procedeu à liquidação sistemática das alternativas, quando elas, tanto no plano epistemológico, como no plano prático, não se compatibilizaram com as práticas hegemônicas (SANTOS, 2005, p. 329).

Para que aconteça uma ruptura com os modelos de produção dos silenciamentos impostos, é necessário focar a procura das vozes e conceitos silenciados, mergulhando na identificação de suas diferenças e nas problemáticas de suas adversidades, com o intuito de que as possíveis distâncias não afastem ainda mais as alteridades. Assim, nós estaríamos minimizando as dificuldades em estabelecer propostas pedagógicas eficientes, capazes de gerar identificação e significação nos mais diferentes grupos sociais.

Nesse sentido, McLaren (2000), falando sobre o multiculturalismo liberal de esquerda, aceita as diferenças culturais e aponta que a ênfase na igualdade entre as raças abafa as importantes

características que diferem uma etnia da outra. Quem trabalha com esta perspectiva tende a tratar a diferença como uma “essência”, que existe independentemente de história, cultura e poder. No que se refere ao nosso trabalho sobre a diversidade de gêneros, nós lidamos com essas situações focando nossos argumentos na diversidade de gênero do mesmo modo que Peter McLaren faz com os conceitos de raça ou origens étnicas. Peter McLaren (2000) ressalta ainda que:

O multiculturalismo revolucionário reconhece que as estruturas objetivas nas quais vivemos, as relações materiais condicionadas à produção nas quais estamos situados e as condições determinadas que nos produzem estão todas refletidas em nossas experiências cotidianas. Em outras palavras, as experiências de vida constituem mais do que valores, crenças e compreensões subjetivas, elas são sempre mediadas através de configurações ideológicas do discurso, economias políticas de poder e privilégio e divisão social do trabalho. O multiculturalismo revolucionário é um multiculturalismo feminista-socialista que desafia os processos historicamente sedimentados, através dos quais identidades de raça, classe e gênero são produzidas dentro da sociedade capitalista (McLAREN, 2000, p. 284).

Nós consideramos que as atividades junto ao PFD transitam por fronteiras historicamente demarcadas e as quais ousamos transgredir, pois percebemos que os diálogos sociais atuais solicitam esses enfrentamentos não no sentido de embate, mas para o caminho de uma nova maneira de relacionamento gerada a partir da compreensão (BUSSOLETTI; VARGAS, 2013). Em relação a isso, Silveira (2005,

p.23), refere que a existência da fronteira implica em permutas que podem encerrar sentidos múltiplos, pontos de contato em que a troca pode ser favorável para ambos os lados, pontos de contato em que a “hibridização” seja possível formando uma espécie de “terceiro incluído”. Sob o ponto de vista desse autor, podemos considerar as fronteiras como espaços especialmente simbólicos em que as diferenças e assimetrias estão bem demarcadas, estando longe de significarem um enlace afetoso e uma destituição de conflitos. Por esse motivo, ao considerarmos qualquer prática educativa que transite nesse limiar dos conceitos de fronteiras, temos que tomar a precaução de estarmos borrando as diferenças no sentido da busca pela difusão do respeito e compreensão, ao invés de acentuarmos atributos inadequados sobre a perspectiva de análise das diferenças.

Ainda com Homi Bhabha (1998), encontraremos alguma pista que nos possibilita sobreviver, ou até mesmo viver, nesse tempo, cujo nome próprio, se já por muitos dito, consideramos ainda insuficientemente assumido. Afirmamos que transitamos assim entre o pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo, e outros tantos outros “pós” que podemos constatar uma certa confusão, uma desorientação, causadora de alguns transtornos explicativos. Bhabha diz que o que pode ser inovador do ponto de vista teórico e político, na contemporaneidade, é a necessidade de focalizar os momentos e os processos onde são produzidas as subjetividades originárias respeitando e articulando as diferenças culturais existentes. Isto se inscreve num espaço, denominado de “entre-lugares” onde as diferentes estratégias de subjetivação, tanto singular como coletivas, podem significar novas identidades, tanto no sentido da colaboração como da contestação definidora da idéia de sociedade (BHABHA, 1998).

As fronteiras culturais, como também as fronteiras políticas, são formas simbólicas complexas de manifestação do fenômeno humano, em que a alteridade surge como um valor fundamental, posto que uma política de diferença configura-se como possível. Para existir a

diferença, é necessário que existam as margens, os limites que separam o eu do outro e que possibilitam que o jogo entre proximidade e distância se dê como uma aventura do conhecimento como uma abertura ao diálogo (SILVEIRA, 2005, p.28) .

Em nosso trabalho, provocados por todas essas questões, colocamos a arte como o lugar de enfrentamento aos silenciamentos, como proposta educativa que transgride as fronteiras impostas como únicas, diluindo diferenças, hibridizando limiares, propondo a arte como catalisadora e reflexiva, tudo isso por meio das suas múltiplas linguagens. Adotamos o caráter potencialmente transgressor dos conceitos e das normas impostas, nos propondo a transitar nesses “entre-lugares” onde poderemos encontrar premissas de alteridades ainda desconhecidas e que pela diversidade possa ser o elo potencializador na busca pelo conhecimento (BUSSOLETTI; VARGAS, 2013).

Nesse sentido, salientamos a proximidade ao discurso de Gómez-Peña (2005, p.203), que mesmo falando sobre a *performance art*, nos oferece indícios para ultrapassar esses conceitos ao nosso terreno de ação, ao nos colocar que, no local de fala, o único contrato social que existe é a nossa vontade para desafiar modelos e dogmas autoritários e continuar empurrando os limites da cultura e da identidade. É precisamente nas fronteiras pareadas entre culturas, gêneros, ofícios, idiomas e formas artísticas que nos sentimos mais cômodos e de onde reconhecemos a nossos colegas. Somos criaturas intersticiais e cidadãos fronteirços por natureza – membros e intrusos ao mesmo tempo – e nos regozijamos nesta paranóica condição. Justamente no ato de cruzar uma fronteira, encontramos a nossa emancipação... temporal.

Consideramos também o que McLaren & Giroux (2000, p.44) referem ao dizer que uma educação multicultural não se dispõe apenas a escutar a “voz do outro”, dos grupos marginalizados, mas auxiliá-los a produzirem novas narrativas. Isso exige um modelo de educador

engajado. Interessa-nos assim, através da iniciativa do Programa Fronteiras da Diversidade, explorar o processo de formação de identidades pela diversidade e as práticas discursivas que se verificam naquilo que Bhabha denominou de “terceiro espaço de tradução”, ou no que posteriormente identifica como sendo os “entre-lugares” da cultura, local onde as diferentes estratégias de subjetivação, tanto singular como coletivas, podem significar novas identidades, tanto no sentido da colaboração como de contestação definidora da idéia de sociedade (BHABHA, 1998).

Cremos na importância de questionarmos nos dias de hoje sobre as representações da identidade e da alteridade no lastro daquilo que os Estudos Culturais sugerem como uma “pedagogia da fronteira” (Giroux, 1992), ou ainda aquilo que McLaren (1999) denominou como “identidade de fronteira” criadas “a partir da empatia por outros como forma de uma conexão passional através da diferença” na luta “contra a nossa falha em ver nosso próprio reflexo nos olhos dos outros [...]” (McLAREN, 1999, p.193-195).

Partindo dessa compreensão, somos levados a crer na importância de consolidarmos isto que pode ser entendido como uma Pedagogia da Fronteira. Uma pedagogia que paute o seu compromisso por um restabelecimento crítico da formação pedagógica mantendo o espaço para as perguntas mais do que para as respostas conceituais e acabadas, suportando a experiência radical da diversidade e da diferença, aproximando e tornando presentes as linhas que por vezes separam e tornam, desafortunadamente, as fronteiras intransponíveis.

Por meio do que nós apresentamos até aqui é que compreendemos a possibilidade de tratamento e apreensão de um modelo de subjetividade que resiste na condição espaço-temporal de fronteira (BUSSOLETTI; VARGAS, 2013). A compreensão deste processo contribui e acaba por revelar estéticas emergentes oriundas da mestiçagem e dos cenários em que a interculturalidade conduz,

configurando aquilo que defendemos também como sendo uma Estética da Ginga (BUSSOLETTI; VARGAS, 2013).

A estética da ginga toma como base conceitual o trabalho de Hélio Oiticica, um brasileiro que viveu entre os anos de 1939 e 1980. Artista revolucionário que, através de sua obra experimental e inovadora, foi reconhecido internacionalmente. Na concepção estética de Oiticica, um artista não faz nascer, mas sim transformar-e deslanchar estados criativos. Neste processo não existe a figura do observador, ele passa a ser um “participador”. Revirando conceitos, Oiticica assumia que não havia se transformado num artista plástico, mas em alguém que possibilitava fazer emergir nas pessoas esse estado peculiar de ação criativa elaborando proposições que buscavam aquilo que está além da arte ao qual ele chamou de “invenção”.

Paola Jacques (2003), pesquisando o trabalho de Oiticica, identifica que esse artista construiu uma proposta de “Estética da Ginga”, um produto genuinamente brasileiro, onde a miscigenação e a mistura de informações, matizes e culturas criam um panorama que transita na ilustração de uma alegria carnavalesca. Segundo esse preceito, a mistura e interlocução dos diferentes aspectos geram uma nova informação que, justamente pelo trânsito e movimento como a cadência de uma ginga, permitem que as trocas e intercâmbios se mantenham ativos e constantes em sociedade. Sendo assim, justamente esse aspecto estético de ginga propiciaria aos indivíduos atingir um estado onde a alegria seria gerada pela compreensão e aceitação da consciência de que as diferenças existem, mas que a abertura para a possibilidade de movimentos e trocas entre elas geram novos coloridos que apenas enriqueceriam as características e relações sociais em direção a um estado de respeito e valorização de todos os espectros de matizes que constituem a identidade desta população.

Considerações Finais

Nós defendemos a possibilidade da experimentação da arte pela educação como uma trama que se realiza por entre fronteiras. Almejamos “exercícios para um comportamento”, conforme dizia Oiticica, operacionalizados através da participação e da transmutação do espectador em narrador, cuja autoria é manifestada através da vivência como manifestação da vida em direção da atividade criativa. Entre a imaginação e o êxtase, a proposta é desterritorializar comportamentos e as possibilidades reprimidas e/ou ocultas e conceder o espaço educativo na direção da transgressão e da resistência de práticas alternativas, não submissas às concepções históricas e políticas calcadas na tradição mantida pelo culto das regularidades e estabilidades consumíveis como produtos de uma ordem contestável (BUSSOLETTI; VARGAS, 2013).

Os resultados que observamos nos textos produzidos em nosso grupo, assim como as reflexões surgidas durante os debates após as leituras dramáticas, nos levaram a evidenciar o compromisso de nossas atividades na perspectiva de Pedagogia da Fronteira e em relação à Estética da Ginga. Nós acreditamos que abordagens metodológicas que venham trabalhar nessa direção conseguirão obter melhores resultados, quando estiverem voltadas à abordagem de questões relacionadas à diversidade de gênero. Após a leitura dos textos produzidos pelo nosso grupo, observamos o ineditismo e a importância de oportunizarmos aos mais diferentes grupos sociais a possibilidade de fazerem suas vozes serem ouvidas e suas palavras serem lidas pela sociedade. O conteúdo das peças de teatro nos revelou um universo vasto, profundo e inexplorado de problemáticas que, infelizmente, ainda hoje afetam pessoas que simplesmente não têm sua identidade de gênero classificada dentro da dicotomia imposta pela heteronormatização social.

No entanto, nada disso seria possível, se o meio de interlocução e de experimentação para nossas ações não fossem as artes. Isso

significa dizer que as artes são o terreno que nos possibilita a desterritorialização das normatizações e dogmas socialmente construídos. Em nossas atividades, as artes foram fundamentais para o estímulo à reflexão sobre a importância de valorizar as diversidades como fator de desenvolvimento humano e social e o respeito pela diferença como estruturante de novas fronteiras pedagógicas.

TEACHING THEATRICAL DRAMATURGY TO DISCUSS EDUCATION AND GENDER DIVERSITY

ABSTRACT:

The gender diversity has been a constant theme in the academic production. Educational approaches aiming to discuss these issues often propose different strategies to expand these reflections. The transgender people daily reality and the problems faced in a society that stigmatizes them to live at a level of marginality have not received emphasis in the current Brazilian theatrical dramaturgy. The aim of this article is to describe the project Theatrical Dramaturgy for Diversity, developed by the Nucleus of Arts, Languages and subjectivities and the Programme Boundaries of Diversity, at Institute of Education, from Federal University of Pelotas, southern Brazil. Moreover, we explain how these actions are guided by concepts of the Border Pedagogy and Aesthetics of Ginga. After reading the texts produced by our group, we realized the uniqueness and importance of giving opportunity to many different social groups the possibility of making their voices heard and their words read by society. The content of the plays has revealed a universe of problems that still affect people who do not have their gender identity classified into the dichotomy imposed by social heteronormativity.

Keywords: *Education. Theatre. Diversity. Teaching Dramaturgy. Theatrical Dramaturgy.*

REFERÊNCIAS

ALVES, J. P.; MELLO, L. E.; BUSSOLETTI, D. M. Diversidade sexual: diálogos e práticas na universidade. *Expressa Extensão*. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária UFPEL. Edição especial, dezembro de 2012, p.25-42.

BARRETO, C. S. *A travessia do narrativo para o dramático no contexto educacional*. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, p. 1-5, 2010. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/pedagogia/Cristiane%20Santos%20Barreto%20-%20A%20travessia%20do%20narrativo%20para%20o%20dram%e1tico%20no%20contexto%20educacional.pdf>. Acesso em: 06 de out. 2013.

BHABHA, H. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BUSSOLETTI, D.; VARGAS, V. *Leituras em Dramaturgia Teatral para a Diversidade*. Pelotas: Universitária UFPEL, 2012.

BUSSOLETTI, D. M.; VARGAS, V.; BAIROS, M. *Leituras em Dramaturgia Teatral para a Diversidade. Volume II*. Pelotas: Universitária UFPEL, 2012.

BUSSOLETTI, D. M.; VARGAS, V. S. Art and aesthetics of ginga: Boundary for the future in the in-between places of diversity. *Global Journal of Human Social Science. Arts & Humanities*. v. 13, issue 04, p. 01-09, 2013.

COURTNEY, R. *Teatro e pensamento*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

DESGRANGES, F. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

GIROUX, H. *Border crossing*. New York & London: Routledge, 1992.

JACQUES, P. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAPIASSU, R. *Metodologia do ensino do teatro*. Campinas: Papirus, 2001.

KOUDELA, I. D. *Jogos teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

McLAREN, P. *A vida nas escolas: uma introdução à Pedagogia crítica nos fundamentos da Educação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

McLAREN, P. *Multiculturalismo crítico*. São Paulo: Cortez, 1999/2000.

McLAREN, P.; GIROUX, H. Escrevendo das margens: Geografias de identidade, pedagogia e poder. In: McLaren, P. *Multiculturalismo revolucionário, pedagogia do dissenso para o novo milênio*. Porto Alegre: Art Med, 2000.

PANSINI, F.; NENEVÉ, M. Educação multicultural e formação docente. *Currículo Sem Fronteiras*, v.8, n.1, p.31-48, 2008.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

ROUBINE, J. J. *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*. Rio de Janeiro; Zahar, 1992.

RYNGAERT, J. P. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RYNGAERT, J. P. *Jogar, representar - práticas dramáticas e formação*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SALOMÃO, M. Os limites do autodidatismo na dramaturgia brasileira. *Revista Sala Preta*. 2008; v. 8, n. 1, p. 89-97.

SANTANA, A. *Teatro e formação de professores*. São Luís: EDUFMA, 2000.

SANTOS, B. *Para um Novo Senso Comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática*. São Paulo: Cortez, 2005.

SILVEIRA, F. L. A. As complexidades da noção de Fronteira, Algumas reflexões. *Caderno Pós-Ciências Sociais*. São Luis, v.2, n.3. 2005.

VAZ, B. C. *Ensino do teatro — experiências interculturais*. Florianópolis: Imprensa Universitária, 1998.

VIGOTSKI, L. *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fones, 1999.

RESSONÂNCIAS DO FANTÁSTICO NA AMÉRICA LATINA: A CONSTRUÇÃO DA REALIDADE META-EMPÍRICA NO FILME *O LABIRINTO DO FAUNO*

Calisto Ribeiro dos SANTOS ¹

Marília Costa Mattos

RESUMO: A finalidade desta comunicação é analisar a construção da realidade meta-empírica na obra cinematográfica *O Labirinto do Fauno*, dirigida pelo cineasta mexicano Guillermo del Toro, realidade esta possibilitada pelo diálogo com os postulados da Crítica Literária Estrutural introduzidos por Tzvetan Todorov acerca de elementos do discurso literário e pelo antropólogo estruturalista Joseph Campbell. Este ao abordar na Narratologia a tese do Monomito, propõe um modelo comum – em maior ou menor grau – a todas as narrativas pré-modernas. Paradigma também adotado pelo filme que, devido ao enfoque em fragmentos da Guerra civil espanhola, possibilita uma percepção estética da mesma, a partir do gênero fantástico ou meta-empírico cuja relevância nas últimas décadas do século XX fez desse gênero um tópico relevante na discussão dos novos rumos da literatura contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Análise fílmica. Narratologia. Crítica Literária Estrutural. Guerra civil espanhola. Realidade meta-empírica.

INTRODUÇÃO

A construção da realidade meta-empírica, a qual se designa à análise, é formada a partir da desconstrução da realidade convencional por meio da inserção de elementos fantásticos no cotidiano. Na

¹ UNIJORGE – Centro universitário Jorge Amado. Departamento de Letras. Salvador – BA – Brasil. CEP 41505315. Csantos0211@hotmail.com.br.

realidade ficcional de *O Labirinto do Fauno*², devido ao seu caráter simbólico, o meta-empírico é possibilitado devido a influências que vão desde arquétipos femininos do inconsciente, teoria de Carl Gustav Jung³, até a saga do herói pré-moderno teorizado por Joseph Campbell⁴. Tal saga é o elemento, visto aqui como paradigmático, que corrobora para uma *desautomatização do real* na película em pauta, como será evidenciado ao longo deste artigo.

Como será visto adiante, faz-se mister a discussão sobre a fragmentada subjetividade pós-moderna e seu reflexo na literatura; assim como, verificar o resgate, realizado pelo filme de memórias da guerra civil espanhola, que serve de fundo ao fantástico na realidade do filme. Por fim, discutir-se-á a anatomia crítica da literatura fantástica e o *modus operandi* da ficção sob o olhar de Tzvetan Todorov⁵.

A necessidade de uma melhor conceituação do fantástico, observada por Bella Josef, foi fundamental, pois o realismo mágico hispano-americano extrapola os limites postos por Todorov. Além disso, Josef discute, entre outras questões, a relação ente o real e o imaginário com base na conceituação de realidade proposta por Sartre e

² Película escrita e dirigida pelo cineasta mexicano Guillermo del Toro. Produzida no ano de 2006, foi lançada no Brasil pela Warner ganhando vários prêmios como o Oscar e o Bafta Film Award em 2007.

³ Pai da psicologia analítica. Diferentemente de Freud, suas teorias trabalham com o suposto inconsciente coletivo a partir da análise de sonhos e da constatação de padrões repetitivos do inconsciente presente em todas as culturas como, por exemplo, a figura mítica da sereia, a veneração do sol, da lua, etc.

⁴ Falecido em 30 de outubro 1987, foi um estudioso norte-americano nas áreas de religião comparada e mitologia.

⁵ Filósofo e linguista búlgaro radicado na França desde 1963 que durante sua produção literária fez grandes contribuições à crítica literária sempre sob o modo teórico do estruturalismo que concebe como parte da semiótica saussuriana.

também aborda a diferença entre *Realismo*, *realidade* e *verossimilhança*, como também, apresenta o realismo mágico de Quiroga⁶, Asturias⁷ e Carpentier⁸, além de evidenciar diferentes conceituações do fantástico segundo Todorov e Jean-Bellemin Noel e várias outras considerações complementares e igualmente relevantes.

Adotou-se como fonte primária o livro *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* escrito por Jung, no qual conceitua e descreve em pormenores a identificação e exemplificação dos arquétipos e do inconsciente coletivo, ideia esta contrária à tese de Freud, para quem o indivíduo nasce como sendo uma *tábula rasa*.

É de comum relevância a leitura dos livros de Campbell e Christopher Vogler os quais compartilham a supramencionada tese do *Monomito*⁹ lançado pelo primeiro e desenvolvido pelo segundo em seu famoso memorando para os estúdios de animação da Disney, que resultaram em vários filmes de sucesso, ainda nos dias atuais, e que

⁶ Horácio Silvestre Quiroga Fortaleza é um escritor uruguaio famoso por contos fantásticos e macabros de linha semelhantes a do escritor americano Edgar Allan Poe.

⁷ Miguel Ángel Asturias é um escritor, diplomático, poeta e novelista nascido na Guatemala, ganhador do prêmio Lênin da Paz na União Soviética em 1966, e Nobel de literatura no ano seguinte.

⁸ Alejo Carpentier, novelista e ensaísta cubano, nascido em Havana.

⁹ Teoria desenvolvida por Joseph Campbell que descreve a confluência entre as histórias clássicas dos mitos pré-modernos, pois nesta teoria o padrão narrativo de clássicos como *Ilíada*, *Odisséia*, e o mito de *Prometeu*, descreve, por meio de símbolos, o processo de amadurecimento do indivíduo, as dificuldades e desafios a serem superados na vida, uma lição moralizante. Aspecto este muito bem explorado pelos estúdios de animação da Disney que como, nenhum outro, soube usar essa teoria em favor do capital. Aproximando O rei Leão, Mulan, Pocahontas e até mesmo Procurando Nemo de mitos pré-modernos.

compartilham a mesma trajetória seguida como paradigma dos heróis pré-modernos.

Devido à grande complexidade e demanda teórica, foi relevante a escolha de um método de pesquisa que fosse bastante reflexivo e atendessem às demandas técnicas da pesquisa. Com efeito, o escolhido foi o Método Indiciário apresentado por Carlo Ginzburg em *Sinais: Raízes de um paradigma indiciário*, que explicita o trabalho de Morelli na identificação de trabalhos plagiados. Este consistia em observar pequenos detalhes imperceptíveis a um leigo, analisando as minúcias negligenciáveis para a maioria, ao tentar enquadrar as características da escola adotada pelo artista, para então defini-las. Método eleito para o desenvolvimento da análise fílmica a ser desenvolvida neste trabalho.

A paixão generalizada pela realidade ficcional criada pelo cinema seria mais que uma justificativa para a realização deste projeto. Desde a sua primeira exibição pública em 28 de dezembro de 1895 em Paris, ainda como *Cinematógrafo*, período do auge da Revolução Industrial, observa-se que ao longo dos seus 117 anos a estrutura narrativa do cinema ou olho mecânico, como também era conhecido, evoluiu mais do que qualquer outro aparato tecnológico criado pelo homem em tão curto tempo de existência. Para quais propósitos se justificariam os grandes investimentos, por parte da burguesia dominante, para o aperfeiçoamento necessário a fim de que a arte imitasse a vida com perfeição?

Inquietações como esta levaram escritores como o francês, naturalizado brasileiro, Jean-Claude Bernardet a afirmar que o cinema é o controlador cultural mais explorado pela burguesia dominante, pois quanto mais próximo do real, da verdade, menos questionável é a veracidade da narrativa, sendo mais fácil o processo de naturalização de

ideologias apresentadas na tela devido à técnica da linguagem usada pelo cinema conhecida como *Impressão de Realidade*¹⁰.

Se em seus primórdios o *Cinematógrapho* era um instrumento de trabalho meramente científico a fim de estudar os campos da física como a Cinética, sem o menor futuro para espetáculos, hoje a busca desenfreada pela sustentação da *Impressão de Realidade* compactuada entre o diretor e o público alvo, não é ingênua como se acreditava quando surgiu esta invenção – pois como a câmera registrava o que via, era quase óbvio pensar que os fatos retratados pelo cinema eram inquestionáveis devido à autenticidade da imagem.

No findar dos anos 20, começara a surgir na extinta URSS a chamada *Teoria da Montagem*¹¹, que pregava a ideia de que a narrativa deve seguir e favorecer a estrutura do pensamento. Logo, o cinema perderia a sua função descritiva da realidade, deixando de reproduzi-la para produzi-la conforme a intencionalidade da linguagem usada pelo diretor em seus filmes. Isto se verifica, por exemplo, na vertente cinematográfica, dos anos 30, conhecida como *Expressionismo alemão*, na qual a manipulação da imagem maximizava o efeito estético do filme na plateia.

Ao aplicar-se uma análise fílmica a partir da definição do cinema como expressão estética, viabilizar-se-á um estudo da linguagem audiovisual como metafórica e dialética, pois, segundo a *Teoria da Montagem*, a imagem não corresponderia ao som e vice-versa, com efeito, teríamos a tese (imagem), a antítese (som) e a síntese (estética da recepção) sendo esta o efeito sentido pela plateia ao assistir

¹⁰ Termo utilizado pelo autor BERNADET, Jean-Claude. O que é cinema. São Paulo: Brasiliense, 2000.

¹¹ Teoria proposta por Serguei Mikhailovitch Eisenstein (1898 – 1948) que foi um dos mais prolixos teóricos de cinema. Suas formulações permeiam discussões acerca da natureza do material fílmico, princípios semânticos e formais, assim como, reflexões sobre o objetivo espectral relevante até os dias atuais.

algo desta natureza, como por exemplo, a música *My heart Will go on*¹² cantada por Céline Dion na trilha sonora de *Titanic*¹³ quando o casal apaixonado abre os braços ao contemplar a paisagem em volta, immortalizando o filme e a cantora que ficou no topo da lista das músicas mais tocadas em diversos países. Revelando assim, a dinâmica relação entre autor, obra e comunicação.

É interessante evidenciar o impacto e a necessidade de sustentação da impressão de realidade sobre o espectador, enfocada pela Teoria da Montagem. Estes aspectos podem ser percebidos em *O Labirinto do Fauno*, pois o mesmo ganhou o Oscar de direção de arte, de fotografia, de maquiagem, tendo sido premiado pelo Bafta Film Award de figurino, de melhor filme estrangeiro e maquiagem, direção artística, roteiro e trilha sonora, no ano de 2007.

Observe que dos prêmios conquistados pelo filme, todos são relativos à produção técnica, com efeito, dificilmente a película de del Toro ganharia o Oscar sem o investimento alto nos mecanismos de manipulação da imagem, possibilitados pela avançada tecnologia atualmente disponível e pelo alicerce teórico de Eisenstein e sua Teoria da Montagem.

As significativas pesquisas realizadas na vertente estruturalista da crítica literária utilizadas para este artigo contemplam, como ponto central de observação, questões relativas à literatura psicanalítica e à constante influência, ainda forte, de mitos greco-romanos nas construções narratológicas aplicadas na linguagem audiovisual de O

¹² Composta por Will Jennings, produzida por James Horner e interpretada por Céline Dion para o filme *Titanic* de 1997. Alcançando o primeiro lugar na lista das músicas mais tocadas nos rádios em mais de 20 países.

¹³ Dirigido, escrito e co-produzido pelo cineasta canadense James Cameron. *Titanic* foi o primeiro filme da história a ultrapassar a marca de 1bilhão de dólares em arrecadamento pelo mundo, recebendo 11 das 14 estatuetas do Oscar inclusive o de melhor direção e filme do ano. A película foi lançada mundialmente em 19 de dezembro de 1997.

Labirinto do Fauno, cuja análise se dividirá nas seções: *Prólogo do céu* que apresentará discussões intrínsecas ao tema, e *Sonhos: separação*, cujo título e subseções fazem menção à fase inicial da teoria de Campbell dividida em: *Separação* que apresenta a vida da personagem antes do início da narrativa; *Iniciação* que consiste na iniciação da personagem em provas que a ajudarão em seu amadurecimento como indivíduo, assim como a descoberta de possíveis névoas sobre sua própria identidade e, por fim, o *Retorno*, momento a partir do qual a personagem regressa a seu mundo comum, agora, espiritualmente renovada.

Ainda que a análise contemple somente a primeira fase do monomito, esta é mais do que suficiente para uma reflexão que, logo em seus planos iniciais, o filme apresenta, sendo, portanto desnecessária a análise integral de cada parte do monomito correspondente ao filme, pois as duas últimas fases são apenas desdobramentos da primeira que, por ser introdutória, será sucintamente analisada.

Prólogo do céu

É de bom alvitre salientar alguns aspectos relevantes do tema ao qual se designa a análise – tal como o próprio conceito de modernidade e pós-modernidade, além da definição de literatura fantástica na América Latina – por serem estes imprescindíveis à compreensão dos assuntos que adiante serão abordados juntamente com os conceitos e paradigmas que subjazem na película do cineasta mexicano Guillermo Del Toro.

Os indivíduos correspondentes ao período transitório de tempo e espaço dos decênios do século XV ao XVIII já se denominavam modernos¹⁴, atribuindo à Europa o *focus* do mundo. Este processo de

¹⁴ *Moderniste*, palavra primeira vez utilizada por Jean-Jacques Rousseau mesmo antes da revolução francesa e americana, no mesmo sentido em que os séculos XIX e XX a usarão (BERMAN, 1982, p.11).

autodenominação jamais ocorrera nas sociedades antecessoras ao século XV, delegando para si a árdua tarefa de ser melhor do que qualquer período passado (idem).

Considerar a expansão marítima europeia iniciada pelos portugueses como o marco das realizações modernas é uma verdade mais do que axiomática. Logicamente, as mudanças do final da *idade média* para início da *idade moderna* foram gradativas, mas num ritmo constante e irreversível. Eis por que mudanças irremediáveis como o nascimento do Estado Moderno, viabilizado pela crescente centralização do poder, implicaram em novas iniciativas econômicas a partir do *Mercantilismo*.

No campo ideológico, surgiu o *Antropocentrismo* como resposta aos questionamentos sobre o poderio hegemônico da Igreja Católica, que reconhecia somente Deus como centro do universo. Logo, a valorização das artes, da racionalidade, o acúmulo de riquezas, a crescente e constante modernização dos centros urbanos, aliada às práticas mercantis possibilitou os recursos necessários para a revolução da sociedade, cultura, e economia europeia.

Desde a antiguidade o mundo era explicado a partir de uma perspectiva mítica onde o tempo era cíclico e sem fim, uma vez que Deus e as entidades do passado Greco-romano eram inquestionáveis, o mundo ficara envolvido por uma zona de conforto, logo, em uma *plenitude narcísica*¹⁵; assim sendo, tudo tinha um valor absoluto e absolutamente explicável pela fé e pelo mito.

Com as diversas mudanças filosóficas, comportamentais, e econômicas de toda uma conjuntura social, a humanidade entrara em um súbito pesadelo. A realidade tal como explicada pelos mitos e dogmas religiosos agora se demonstrava insustentável e o mundo, nas

¹⁵ Termo integrante ao aparato teórico da psicanálise freudiana de 1914 que se refere à pulsão de autoconservação, egoísmo. Em referência ao mito do Narciso, deus grego que se apaixona pela sua própria imagem.

palavras de Freud, passou por três feridas narcísicas. A primeira foi a queda do *Geocentrismo* por Copérnico, postulando que a terra não é o centro do universo. A ferida seguinte ao ego humano foi Charles Darwin com o livro *A Origem das Espécies*, que desfez qualquer menção sobre a nossa origem divina (*Criacionismo*) e por fim, o próprio Freud defende que a racionalidade, até então principal motivo de orgulho da espécie humana, é a menor parte de nossa vida psíquica, pois não seríamos senhores nem de nós mesmos, devido à predominância involuntária do inconsciente.

Como muito bem coloca Marshall Berman, ao citar a novela romântica *A Nova Heloísa* de Jean-Jacques Rousseau: “tudo é absurdo, mas nada é chocante, porque todos se acostumam a tudo” (Rousseau1761, p.61 *Apud* BERMAN, 1984, p.256). Para Berman, o forte apelo niilista, no qual nada neste mundo vale a pena, é o que bem traduz o espírito do homem moderno que, depois de passar por várias feridas narcísicas, desilusões e mudanças, percebe que está dentro de um *tourbillon social*¹⁶ (BERMAN, 1982, p. 11).

Apesar dos inegáveis avanços tecnológicos decorrentes da primeira revolução industrial iniciada pela Inglaterra no século XVIII, observa-se o nascimento de um período de grandes contradições no século XIX, com efeito:

Nos grandes centros da Europa, apesar da difusão das ideias democráticas, permanecem sem solução questões econômicas e sociais que afligem a crescente massa de operários: pobreza, jornada de trabalho de quatorze horas, mão-de-obra mal paga de mulheres e crianças. (ARANHA, 1993, p.231-2)

¹⁶ Pensamento de Rousseau sobre o caráter efêmero da sociedade europeia do século XVIII e os movimentos revolucionários que estavam por vir.

Se por um lado havia “ordem e progresso” nas ideias científico-filosóficas no panorama cultural do século XIX, por outro, como já demonstraram as autoras supracitadas, havia apenas injustiça social. Nascendo em direta crítica ao capitalismo liberal e ao conservadorismo, surge o *Socialismo* e o *Manifesto Comunista* escrito em 1848.

A palo seco, a modernidade é um fenômeno de ruptura com tudo aquilo concernente à estabilidade, zona de conforto e plenitude. Como consequência, tem-se o desconcerto do mundo e seu descompasso.

Embora, a ciência tenha se transformado no grande mito moderno, ainda há indivíduos fieis aos dogmas religiosos ao ponto do fanatismo religioso, embora haja liberalismo econômico e viva-se em uma majoritária democracia, ainda há países com regimes fortemente opressores e totalitários. Ainda que se conviva em uma sociedade, isso não implica dizer que a mesma seja homogênea, pois tudo converge a uma fragmentação do sujeito na pós-modernidade na qual vivemos.

Mesmo não havendo um consenso entre os teóricos na conceituação de modernidade e pós-modernidade, as características são indelévels e explícitas, pois o pré-moderno foi marcado pela mentalidade ainda mítica, com puro apelo à fé e ao mito. Na modernidade, devido às feridas narcísicas da humanidade, a sociedade entrou em uma profunda frustração, por decorrência, de não sermos mais o centro do universo, não sermos filhos de um Deus e nem senhores de nós mesmos. Portanto, a subjetividade na pós-modernidade é marcada pela angústia de não sofrer, preservar aquilo que ainda se tem como uma proteção aos estímulos geradores de trauma, que seria tudo aquilo que foge do esperado, do automatizado. Como reflexo disso nas manifestações literárias, Bella Josef pontua que:

A literatura fantástica é aquela em que se marca a emergência da questão do inconsciente. A narrativa fantástica subverte toda a racionalidade, a linearidade da narrativa e a

onisciência do narrador, utilizando-se de vários processos. Há, assim, a quebra da relação de causa e efeito. (JOSEF, 1986.p.223.)

Em resposta ao caos do mundo moderno – no caso da Espanha, prevalecia o autoritarismo fascista – a literatura passa a ocupar mais explicitamente o cargo de crítica da sociedade, mas também espelho da mesma que a criou.

Observa-se, então, que quando um texto literário é definido como simples imitação do real, há um aumento da dependência entre a literatura e a realidade – como queria Aristóteles, com sua noção de verossimilhança.

Segundo Freud, o pai da psicanálise, quando a realidade torna-se *insuportável* de tão fria e cruel, é necessária uma válvula de escape, como uma forma natural do indivíduo de proteger-se dos fatores que o levariam a uma frustração.

No campo da teoria literária, os formalistas russos definem a literatura como um escape do automático, das situações rotineiras, uma segunda visão sobre uma situação corriqueira, pois a arte literária é considerada o enriquecimento de pequenos detalhes, o que há de especial dentro de um emaranhado de coisas.

Na perspectiva dos formalistas russos sobre a criação literária, nota-se que até a obra mais realista, em seu sentido prosaico, não passa de uma possibilidade, de uma versão sobre a nossa trivial realidade, que está tão longe quanto qualquer realidade fantástica, pois ambas recriam para si versões e não fatos, sendo estas trabalhadas na polissemia do discurso do autor, que a recria como bem entender, pois:

Desde Saussure, sabemos que a linguagem pertence à ordem do simbólico (isto é, mundo da cultura e da civilização) e dentro dela efetua-se um sistema que contraria as próprias regras

do simbólico: a do imaginário. Na literatura fantástica não se trata de crer no real para reconhecer o imaginário, mas, tomar por imaginário o real que recusamos assumir. No fantástico o inconsciente vem à tona. (JOSEF, 1986, p. 219)

A partir dessa constatação, observa-se que enquanto na linguística a linguagem humana é definida como a capacidade de expressão por meio de línguas convencionadas por signos linguísticos, na literatura fantástica ocorre algo equivalente, pois a literatura passa a ser o próprio signo que segundo Saussure é de natureza arbitrária. Com efeito, a arbitrariedade do discurso na literatura traz à tona a insegurança, a imprecisão dos fatos e o relato do dúbio, pois se o signo linguístico é relativo, a literatura desta vertente não foge à regra.

Na América Latina, em meado dos anos 30 ou 40, nasce uma tendência literária, chamada *Realismo mágico*, nos moldes do *Surrealismo* (último movimento vanguardista europeu lançado por André Breton em 1924 com o *manifeste Du Surréalisme*) que visa potencializar a desconstrução do real, pois o fantástico na literatura possibilitou uma abertura para temas como homossexualidade, sensualidade exarcebada, necrofilia, incesto, todos os temas possíveis de censura sem ser vítima da mesma, pois tudo é delegado à figura do monstro, do demônio ou da loucura.

Não se sabe se os acontecimentos sobrenaturais realmente acontecem ou são produtos da imaginação da personagem, pois até mesmo o leitor compartilha desta dúvida, devido ao emprego do dúbio e da incerteza como bem define o novelista e diplomata escritor guatemalteco:

Meu realismo é mágico porque revela um pouco de sonho, tal como o concebe os surrealistas.

Tal como o concebe também os Maias em seus textos sagrados. Lendo estes últimos dei-me conta de que existe uma realidade palpável sobre a qual se enxerta outra realidade, criada pela imaginação, e que se envolve de tantos detalhes, que ela chega a ser tão “real” como a outra. Toda a minha obra se desenvolve entre essas duas realidades: uma social, política, popular, com personagens que falam como o povo guatemalteco, a outra imaginária, que os encerra em uma espécie de ambiente e de paisagem de sonho. (ASTURIAS, 1986, p. 186)

Em suma, é importante ressaltar que o Estruturalismo ou Crítica Estrutural foi uma tendência baseada nas ciências naturais de racionalizar ou codificar os fenômenos típicos da natureza humana em termos funcionais, nascimento de fórmulas prescritivas para a explicação da aquisição da linguagem e paradigmas narrativos, a fim de descrevê-los e interpretá-los.

A narrativa de *O Labirinto do Fauno* é ambientada na Espanha ditatorial franquista logo nos primeiros momentos após a guerra civil, e conta-nos a história de Ofélia, uma garota órfã de pai que viaja junto com a mãe para uma casa de campo no interior do país ao encontro do rígido e violento capitão Vidal, segundo marido de sua mãe.

É neste contexto histórico politicamente conturbado que a adolescente Ofélia, de treze anos, solitária, oprimida, sem pai e sem amigos – em um lugar até então desconhecido – descobre, por meio de uma jornada mística e arquetípica de um herói falho, a sua origem nobre e sobrenatural: ela é a princesa do submundo. Seria um simples conto de fadas, se não fosse a presença da estética grotesca e gótica que delinea todos os elementos mágicos do filme que fazem – por meio de um resgate de memórias, uma ferramenta de crítica e vingança dos derrotados durante a guerra civil – um espetáculo aterrador da morte.

A jornada de Ofélia que descobre por meio do Fauno, presente no labirinto, a condição de não pertença a este mundo, em uma relação arquetípica que nos remete a vários mitos e paradigmas pré-modernos como a jornada do herói e o mito do eterno retorno, pode ser dividida em três seções: a *Separação*, a *Iniciação* e o *Retorno*, cuja estrutura é possibilitada devido à presença de arquétipos femininos definidos pelo estudioso Jung. No presente estudo será enfocada apenas a primeira fase chamada Separação.

Sonhos: separação

Ambientado no período pós-guerra civil espanhola no ano de 1944 – fato este apresentado pelo narrador – o enredo desautomatiza as expectativas sobre a história deste período ao contrapor este mundo cruel, de guerra e ranger de dentes a uma realidade mágica onde não há mentiras ou dor. Ao desvendar o pano de fundo da narrativa e a dualidade da mesma, torna-se evidente a existência de uma realidade paralela a do período retratado no filme.

Moama, princesa do submundo, que era curiosa e apaixonada pelo mundo dos humanos, transgredira os portões do mundo subterrâneo. Uma vez do lado de fora, o narrador conta em *off* que, uma vez do lado de fora ela morre cega sem lembrança do seu passado e torna-se prisioneira daquela vil realidade até o aguardo retorno ao seu reino perdido.

Em outro corpo, tempo e espaço, Moama, agora Ofélia, descobrirá em sua jornada labiríntica uma realidade mágica tão aterradora quanto qualquer outra, mas que para acessá-la por completo terá que passar por três provas antes da lua cheia a fim de provar ao seu mentor que a humanidade não corrompera o seu espírito ainda puro.

O signo da mudança apresenta-se sob diferentes máscaras no decorrer da narrativa e configura a primeira etapa do *Monomito*. Das máscaras a serem reveladas, é a fuga do submundo em que vivia a personagem que primeiramente será analisada.

Mundo comum da heroína antes do início da narrativa

Conforme pode ser constatado, a *figura 1* (homônima ao título desta sessão) corresponde ao primeiro estágio do *Monomito* que concerne à descrição do mundo corriqueiro da personagem antes do início da narrativa.

Figura 1: Mundo comum da heroína antes do início da narrativa.



Fonte: O Labirinto do Fauno, cap. 1. Warner Bros, 2006.

Motivada por seu aguçado interesse sobre o mundo dos humanos, Moama não se limitava as experiências normais permitidas aos membros comuns da comunidade em que vivia, queria ir além da sua trivial realidade.

A sua curiosidade pode ser definida como uma incompletude da alma que por um desejo irreprimível de conhecer os segredos pertinentes ao mundo dos humanos atravessa os portões do submundo, e devido a sua transgressão à ordem natural, logo morre em seu primeiro contato com o tão desejado mundo humano. E como represália

para todo aquele que ousa desobedecer às convenções sociais, ela é permanentemente afastada de seus pais, seu povo.

A fuga da princesa pelas escadarias de seu mundo obscuro repleto de sombras representa a ascensão do indivíduo na busca pelo conhecimento, uma retomada dos valores platônicos sobre a alma, pois o plano terrestre seria dividido em duas partes: o mundo da cópia e o mundo ideal, das ideias. Para tal tarefa, deve o indivíduo pertencente à cópia abdicar-se dos prazeres do corpo, pois este é concebido como percalço para uma plena ascensão ética ou moral, que devido a essa desmedida é imediatamente punida.

Para voltar ao seu mundo comum deve provar sua redenção da transgressão que realizara. O submundo e suas sombras representam a realidade da qual o indivíduo (Moama) deve sair para vislumbrar, o que era para ela, o verdadeiro mundo das realidades, correspondente em Platão ao mundo das ideias.

Os portões do submundo, em destaque na *figura 1*, é o acesso às escadas que saem das sombras em direção à luz, ou seja, os portões uma vez abertos configuram:

Um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo a um além... A passagem à qual ela convida é, na maioria das vezes, na acepção simbólica, do domínio profano ao domínio sagrado. (CHEVALIER, 2009, p. 735)

Essa concepção corrobora ainda mais a aproximação do percurso mítico da personagem com a simbologia do indivíduo rumo ao conhecimento, cujo acesso torna-se restrito em muitas culturas, sobretudo no mito cristão do paraíso perdido de Adão e Eva.

É através desta porta, ponto de acesso entre os dois mundos, que se desdobrará toda a narrativa.

Choque de realidade: a entrada do patriarcado

Diferente do projeto cultural para o corpo feminino (reprodução), o masculino está condicionado o tempo inteiro a provar sua masculinidade por medo de uma castração fálica simbólica por tornar-se menos homem, no sentido que, se não agir conforme o molde para o seu corpo, i.e., caso não corresponda à altura das expectativas sobre o seu comportamento, ele se tornará menos homem, pois ser homem é um título de poder que se não for constantemente defendido ou exercido acaba-se por perdê-lo, para outro homem ou para mulher.

Figura 2: O choque de Realidade: A Entrada do Patriarcado



Fonte: O Labirinto do Fauno, cap. 1. Warner Bros, 2006.

Sob a perspectiva do gênero como construção, observa-se que o masculino passa a ser definido como *status* a ser conquistado por àqueles predestinados a essa classificação, pois se torna homem quem reprime a sua feminilidade latente a todo custo, porque esta durante séculos tornou-se sinônimo de fraqueza, de subserviência.

O homem é criado desde criança e cobrado o tempo inteiro para ser o dominador da espécie, se fracassa é renegado por outro, pois não é digno de ter o título de poder: o poder do macho alfa, predominante, sendo este explicitado pela figura do falo como componente simbólico da sexualidade e do poder masculino em seu nível arquetípico, a fim de reforçar o mito do macho; para que o homem, em forma de mito, exerça a sua peculiar autoridade na sociedade.

Em *O labirinto do fauno*, capitão Vidal, por representar a força militar fascista, a figura do macho demonstra-se ainda mais opressora devido aos horrores da guerra. A dimensão simbólica do falo é representada pela figura do relógio que herdara de seu pai, um grande oficial do exército, pelo qual nutre grande amor e admiração por sua conduta honrosa de morrer em guerra.

O relógio compartilhado por ambos é símbolo representativo dos tempos modernos iniciados pelo estopim da Revolução Industrial do século XVIII em que traduz “a chamada morte de Deus”, termo popularizado a partir das ideias do filósofo Friedrich Nietzsche, devido ao fim da noção do tempo como figura mítica e cíclica, sem fim. Estes novos tempos são marcados pela ruína, velhice e por fim a morte. Premissa essa representada na mitologia Greco-romana pelo poderoso e tirano Zeus que devora seus filhos com receio de perder o seu imperioso poder.

Por ser poderosa e austera, a figura do homem é altamente coercitiva em especial na relação entre mãe e filha. Vidal representa o chamado ao mundo exterior dessa relação simbiótica, ele é o furor que seca o líquido amniótico que prende Ofélia ao corpo da mãe.

A *figura 2* esclarece muito bem a inimizade entre a garota e o capitão, pois a ideia de felicidade absoluta para Ofélia é estar a sós com a sua mãe Carmem. Esta por sua vez, não aparece muito no desdobramento da história, mas é tão importante para a narrativa quanto sua filha é.

Carmem apresenta constantemente um medo tipicamente feminino, o medo materno. Ela submete-se aos caprichos do marido a fim de agradá-lo e, com efeito, garantir um futuro melhor para seus filhos, pois grávida e ao mesmo tempo doente, ela é atormentada o tempo inteiro pela guerra, pela fome, pelos filhos, pela morte do primeiro marido e a fraqueza causada pela doença.

Embora o herói seja encarnado geralmente por uma figura masculina Campbell ressalva que a mulher também pode ocupar esse lugar, por exemplo, na civilização Asteca o paraíso destinado às mulheres mortas em parto era o mesmo dos guerreiros mortos em combate. Neste caso:

A exacerbação do feminino significa uma intensificação de todos os instintos femininos, e em primeiro lugar do instinto materno. O aspecto negativo desta é representado por uma mulher cuja única meta é parir. O homem, para ela, é manifestamente algo secundário; é essencialmente o instrumento de procriação, classificado como um objeto a ser cuidado entre as crianças, parentes pobres, gatos, galinhas e móveis. A sua própria personalidade também é de importância secundária; frequentemente ela é mais ou menos inconsciente, pois a vida é vivida nos outros e através dos outros, na medida em que, devido à inconsciência da própria personalidade, ela se identifica com eles. (JUNG, 2000, p. 97)

Contudo o caráter heroico da personagem que sacrifica as suas vontades e o seu próprio corpo a fim de garantir um futuro melhor para seus filhos é totalmente ignorado pelos olhos do capitão Vidal, que

pensa ser natural à mulher o comportamento subserviente às vontades do homem, pois, mulheres não apresentam nenhuma ameaça. Segundo uma análise Crítica do Discurso realizada pela mestra em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo:

Esse discurso como prática social se origina, na transmissão e na legitimação de ideologias sexistas e/ou racistas, valores e doutrinas que colaboram para a naturalização de discursos particulares como sendo universais, a respeito daquilo que é “normal” ou “essencial” no momento de definir um fruto social. Essa ideologia construída nos discursos é geralmente a do branco, masculino, ocidental, de classe média ou superior, e estão imbuídas posições que vêm raças, classes, grupos e sexos diferentes dos seus como secundários, inferiores e subservientes. (UZÊDA, 2007, p. 49)

É justamente o ponto de vista misógino do capitão que o leva à ruína, devido ser a governanta (braço direito do capitão) uma rebelde ao governo totalitarista, que apoiada pelo seu irmão, retira o poder das mãos de Vidal por meio de sua morte.

No ponto de vista simbólico, *O Dicionário de Símbolos* define a presença do pai como:

Símbolo da geração, da posse, da dominação, do valor. Nesse sentido, ele é uma figura inibidora; castradora, nos termos da psicanálise. Uma representação de toda forma de autoridade: chefe, patrão, professor, protetor, Deus. Ele representa a consciência diante dos impulsos

instintivos, dos desejos espontâneos, do inconsciente. (CHEVALIER 2009, p. 678)

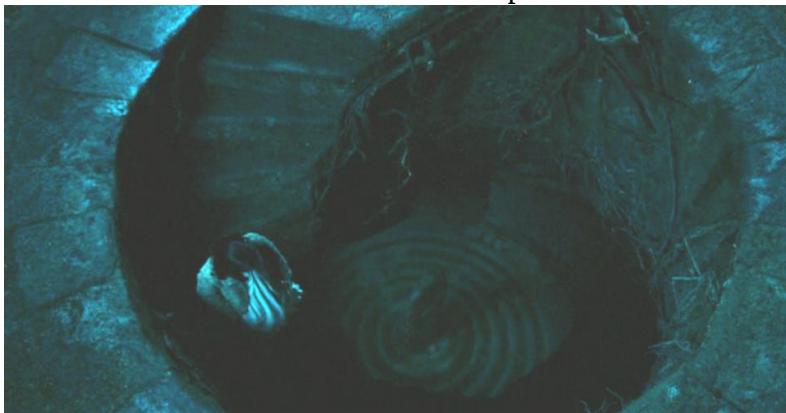
De acordo com os autores pode-se inferir que, apesar de Ofélia não ter pai, Vidal exerce sobre ela a função do mesmo, ou seja, é a transcendência de uma construção social que faz presente aquilo que já nem mais existe. Pois, não é pai no sentido familiar, mas no sentido de instituição social, um lócus no qual o poder da figura paterna pode ser imposto.

É justamente nesse contexto conturbado de forças opressoras que Ofélia é atraída para o labirinto por meio de uma pequena fada à noite enquanto todos dormiam e ela segue o chamado até a entrada do seu insólito destino cuja representação espacial dá-se pela caverna presente no labirinto.

Um chamado à aventura: o despertar do paraíso.

Os acontecimentos desenrolados no terceiro capítulo do filme correspondem ao terceiro estágio da *Saga do herói* ou *Monomito*. A

Figura 3: Um chamado à Aventura: O Despertar do Paraíso.



Fonte: O Labirinto do Fauno, cap. 3. Warner Bros, 2006.

passagem que faz referência à *imagem 3*, mostra a personagem descendo as escadas em espirais até o centro da caverna, que no labirinto se configura como um antro – cova profunda e escura.

Segundo os autores no tocante ao seu aspecto positivo, a caverna representa o arquétipo do útero materno, figura nos mitos de origem, de renascimento e de iniciação de numerosos povos, um retorno ao eu primitivo. Considerada como antro a caverna representa, segundo, os autores supracitados:

O outro aspecto simbólico da caverna, o mais trágico dos aspectos. O antro, cavidade sombria, região subterrânea de limites invisíveis, temível abismo, que habitam e de onde surgem os monstros, é o símbolo do inconsciente e de seus perigos, muitas vezes inesperados. (CHEVALIER2009, p.213)

Assim sendo, a *figura 3* metaforiza o contato mais íntimo da personagem consigo mesma, pois a figura arquetípica do labirinto configura-se como um sistema de defesa que anuncia a presença de algo importante, valioso. Este por sinal apresenta-se de forma espiral assim como as escadas que dão acesso ao antro do labirinto.

As escadas em espirais são as mesmas que a princesa utilizou para escapar do submundo, com efeito, apesar de serem as mesmas escadas, a direção e seu sentido decorrente geram significados distintos. Enquanto que na fuga do submundo a escada representou à ascensão do indivíduo que sai do mundo das sombras em busca da luz (ética, moral), a descida representa a entrada ao mundo subterrâneo, a psique inferior do indivíduo o seu âmago.

A caverna como símbolo materno gera uma nova realidade para a personagem, que devido as espirais voltadas ao centro da terra,

representa o regresso do indivíduo as suas origens, ou seja, a realidade mágica antes abandonada pela personagem. Porém, como é comum a natureza dos signos serem ambivalentes, nem tudo pode ser tomado como verdade, pois todos os eventos são noturnos, fazendo menção ao sono, a imaginação, o que possibilita a inserção do fantástico devido à possibilidade de sonhos, ou delírio onírico da personagem, uma vez que ninguém tem acesso a esta realidade noturna, além dela.

O encontro com o mestre: ajuda sobrenatural

É nessa etapa da narrativa que a heroína encontra o seu mentor – que se apresenta como um Fauno – uma figura autóctone do folclore celta, ou seja, um monstro. É sabido que o senso comum associa o monstro a uma figura repugnante, quase satânica, como pode ser visto no verbete abaixo:

1. prodígio, facto prodigioso (que é **uma advertência dos deuses**).
 2. Tudo o que **não é natural, monstro**, monstruosidade.
 3. (p1) atos monstruosos.
 4. Desgraça, flagelo, coisa funesta.
 5. Coisa, incrível, maravilha, prodígio.
- (MATTOS apud FERREIRA, 1999, grifo da autora).

Figura 5: O Encontro com o Mestre: Ajuda Sobrenatural



Fonte: O Labirinto do Fauno, cap. 3. Warner Bros, 2006.

No filme, o monstro ou o Fauno é sempre de temperamento doce, amigável e até mesmo subserviente diante da princesa da qual ele é o protetor.

Portanto, o monstro é concebido nos mitos iniciáticos (Miller,1987) como o portador dos tesouros e a figura responsável por reprimir o medo da personagem diante das dificuldades, assim como o auxílio nas tarefas que serão designadas à personagem a fim de que por meio destas se torne digna do tesouro a ser revelado pelo mentor, Fauno.

Como de *praxe* a etapa do *Monomito*, Ofélia, apesar de não duvidar da existência do Fauno e tampouco dos acontecimentos fantásticos desenvolvidos a partir desse encontro, a personagem se recusa ao chamado à aventura. Tal comportamento passa a ser melhor explicado:

O problema do herói, agora, passa a ser como ele irá responder ao Chamado. Ponha-se na situação dele e verá que é um momento difícil. Estão lhe pedindo que responda "sim" a uma grande incógnita, a uma aventura que vai ser emocionante, mas também perigosa, e que pode ameaçar sua vida. De outra forma, não seria uma aventura de verdade. Você está diante de um limiar de medo, e uma reação compreensível é hesitar, ou mesmo recusar o Chamado. (VOGLER, 1998, p.115)

A hesitação ou a falta da mesma na personagem, ao se encontrar com o monstro, é a linha tênue que diferencia o *fantástico* do *realismo mágico*. No fantástico a explicação dos acontecimentos *maravilhosos* é consensual, enquanto que na *realidade mágica* a justificativa para a

ocorrência dos acontecimentos considerados *estranhos* não é compartilhada por todas as personagens, ou seja:

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que raras vezes o encontramos. (TODOROV, 1996, p.15)

No filme isso não ocorre devido à falta de consenso, pois o liame entre o mundo mágico e o mundo familiar nunca é desfeito, pois não é passível de explicação.

Com efeito, a ambiguidade dos acontecimentos persiste mesmo depois do fim da narrativa. Até porque, somente a personagem principal entra em contato com o mundo mágico, enquanto que para se tornar fantástico deveria haver um consenso entre as personagens, para compactuar a mesma opinião sobre os acontecimentos.

Conclusão

O mundo na ótica dos estruturalistas, que se propuseram a desvendar as produções humanas por meio da identificação de paradigmas presentes na “essência” de toda humanidade, é largamente

desacreditado, principalmente após conceitos como o de desconstrução, proposto por Jacques Derrida, e a “arqueologia” de Michel Foucault. Ambos por serem contrários a ideia de essência são considerados pós-estruturalistas.

Contudo, ainda é relevante a pesquisa daqueles que se dedicaram a analisar em forma de estruturas toda a cultura humana. Por exemplo, a produção de roteiros para cinema, teatro e televisão obedece à mesma tendência seguida pelas ciências naturais durante o século XX, a diferença é que a tendência da lógica matemática antes utilizada por praticamente todas as ciências naturais, hoje se reduz a um plano específico de uma das áreas do conhecimento humano, a Narratologia.

Uma dessas tendências de racionalizar o conhecimento humano, o mito da essência perdida que deve ser encontrada como uma tentativa de explicar a razão das coisas serem o que são, está presente em *O Labirinto do Fauno* por meio do diálogo deste com teorias do *Monomito* do antropólogo Joseph Campbell cuja premissa é a descrição de um modelo narrativo comum a todas as narrativas da humanidade, seja a sociedade moderna, pré-moderna ou até pós-moderna.

O fato é que apesar do incomensurável lapso temporal que separa as longínquas narrativas de no mínimo 2.000 mil anos das atuais, essas estão atualmente mais do que jamais estiveram graças aos estudos desenvolvidos por Campbell acerca da mitologia que muito se assemelham ao do russo Vladimir Propp em sua *Morfologia dos contos de fadas*, que divide as narrativas do gênero maravilhoso em diferentes estágios.

O paradigma narrativo proposto por Campbell que subjaz na película mexicana de del Toro se torna possível devido à presença constante de arquétipos relacionados ao sagrado feminino que trazem em sua leitura a noção da morte como possibilidade de renascimento, de transcendência,— não há um término, mas um ciclo sem fim. Pensamento este desenvolvido graças aos estudos da psicologia analítica de Jung que serve de força propulsora ao fantástico no filme.

O *Realismo mágico* na obra audiovisual consiste na expectativa de saber se os acontecimentos foram reais ou não, pois segundo Todorov quando os acontecimentos por mais incríveis que sejam, ou pouco plausíveis de esclarecimento, há sempre uma explicação racional para tudo e todos os personagens da narrativa compartilham da mesma opinião (TODOROV, 1996).

O maravilhoso ao contrário, concebe os acontecimentos sobrenaturais como parte do mundo corriqueiro, pois todos os personagens, assim como o leitor, concordam que tudo é possível. Fato ocorrente em o Labirinto do Fauno, pois há um flerte entre as duas realidades como se essas fossem possíveis ao mesmo tempo; não há alternância e tampouco esclarecimento, ao contrário das demais apresentadas.

Encontra-se como componente catalisador da construção de uma realidade meta empírica no filme, o aspecto escatológico que nos remetem a imagens fecais, umbilicais e uterinas como se Capitão Vidal, por ser homem, fosse o cérebro – gabinete organizado, cores neutras, fala pausada – detentor do *logos* apolíneo e o restante do filme o próprio intestino e dejetos, pois se torna evidente a concepção do cenário como extensão da mente da personagem.

Assim sendo, o presente artigo buscou relacionar paradigmas comportamentais, ideológicos e até mesmo sexistas à crítica literária e fílmica, em uma narrativa deslocada do hegemônico polo cultural do cinema Hollywoodiano.

*RESONANCES OF THE FANTASTIC IN LATIN AMERICA: THE
CONSTRUCTION OF THE META-EMPIRICAL REALITY IN THE
MOVIE THE LABYRINTH OF THE FAUN*

ABSTRACT: The purpose of this article is to analyze the construction of the meta-empirical reality in cinematographic work Pan's Labyrinth, directed by Mexican filmmaker Guillermo del Toro, this reality made

possible through dialogue with the postulates of Structural Literary Criticism, introduced by Tzvetan Todorov about elements of the literary discourse and for the structuralist anthropologist Joseph Campbell. This approach to the thesis of the Narratology Monomyth, proposes a common model – in a greater or smaller degree – to all pre-modern narratives. This paradigm also adopted by the film that, to the focus on fragments of the Spanish Civil War, provides an esthetic perception of It from the fantastic genre or meta-empirical.

KEYWORDS: Analysis Filmic. Narratology. Structural Literary Criticism. Spanish Civil War. Meta-empirical reality.

REFERÊNCIA

ANDERY, MARIA AMÁLIA; et al. **Para compreender a ciência: uma perspectiva histórica.** São Paulo: Garamond, 1988.

ARANHA, Maria Lúcia de; P. Martins, Maria Helena. **Filosofando - introdução à filosofia.** 2.ed. São Paulo: Moderna,1993.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Poética.** Rio de Janeiro: Edições de ouro, 2001.

ASTURIAS, Ángel Miguel. In: JOSEF, Bella. **O fantástico e o misterioso.** In:____. A máscara e o enigma: A modernidade da representação à transgressão. Rio de janeiro: Francisco Alves, 1986.p.186-227.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar:** a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das letras, 1986.

BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: história de deuses e heróis. 26. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

BURNS, Edward McNald. **História da civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Global, 1966.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 10. ed. São Paulo: Cultrix/pensamento, 1989.

_____. **Mitos, sonhos e religião**: nas artes, na filosofia e na vida contemporânea. 7. ed. Rio de Janeiro: ediouro, 2001.

_____. FLOWERS, Betty Sue (org); MOYERS, Bill. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athenas, 1990.

CÂNDIDO, Antônio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Difel, 1978. V.2, p.94

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de mitos e símbolos**. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRANCHINI, A.S; CEGANFREDO, Carmen. **As 100 melhores histórias da mitologia:** deuses, heróis, monstros e guerras da tradição Greco-romanas. 9. ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.

JOSEF, Bella. **O fantástico e o misterioso.** In:____. A máscara e o enigma: A modernidade da representação à transgressão. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.p.186-227.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo.** 2. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

MATTOS, Marília Costa. **Metamorfoses de Adão** (2000, inédito).

MARIE, Jacques Aumont Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas, São Paulo: Papirus, 2003.

MEIHY, J.C. Sebe Bom. **Guerra Civil Espanhola:** um entre guerras. Disponível em: < [HTTP://www.oohodahistoria.ufba.br/01guerra.html](http://www.oohodahistoria.ufba.br/01guerra.html)>

NIETZSCHE, Friederich W. **Os pensadores.** Trad. Rubens Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

TREVISAN, João Silvério. **A crise do masculino.** Rio de Janeiro: Record, 1998.

UZÊDA, Sabrina. **A mulher na propaganda de cerveja.** Disponível em:
www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/.../Dissertação%20sabrina.pdf

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor:** estruturas míticas para escritores. 2. ed. Botafogo, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

VELEDA, Valentina Terescova. **A Espanha sob o regime franquista:** do isolamento à aceitação internacional (1939 – 1953). Disponível: [HTTP://www.pucrs.br/edipucrs/](http://www.pucrs.br/edipucrs/)

ZOLA, Emile. In: FISHER, Ernest. A necessidade da arte. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.p.89

OS SÍTIOS DO PICAPAU AMARELO: MULTIMIDIALIDADE E CRIAÇÃO DE UNIVERSOS NARRATIVOS NAS OBRAS DE MONTEIRO LOBATO

Murilo Filgueiras Correa¹

Mirian Hisae Yaegashi Zappone²

Resumo: O estudo configura-se numa retomada da obra infantil do escritor Monteiro Lobato (1882-1948) sob o novo prisma das narrativas da cultura da convergência. A criação do universo lobatiano, ao longo das 23 obras constituintes do *Sítio do Picapau Amarelo*, contribuiu para sua perpetuação na história literária e cultural brasileira. Pretende-se demonstrar, cronologicamente, que Lobato foi um dos pioneiros na técnica da construção de universos narrativos, mesmo estando ainda muito distante de uma realidade comercial capaz de explorar tais possibilidades. Lobato inaugura, quase duas décadas antes de J. R. R. Tolkien, essa nova técnica, hoje tida como pré-requisito para a produção de novos conteúdos dentro do contexto transmidiático, construindo um universo antes mesmo que fossem inventadas as ferramentas necessárias para explorá-lo.

Palavras-chave: Monteiro Lobato. Criação de universos narrativos. Literatura infantil.

Introdução

Imerso, praticamente afogado no oceano de informações, o indivíduo do século XXI tende, cada vez mais, a acumular atividades, acelerar os processos, autoamputar-se com mais e mais tecnologia para,

¹ Mestrando – Universidade Estadual de Maringá – PLE

² Orientadora – Universidade Estadual de Maringá – PLE

quem sabe, ter tempo de realizar a seleção de informações que deseja possuir em sua arca individual de interesses e aspirações.

Dentro deste cenário surgiu a chamada convergência de mídias, entendida por seu denominador Henry Jenkins (2009) como o fluxo incessante de conteúdos diversos através de múltiplas plataformas midiáticas (p. 29). No novo paradigma, a produção de conteúdo é vista sob uma lente colaborativa por parte de mercados midiáticos plurais, imbuídos em atender uma espécie de massa consumidora que migra de uma mídia para outra em busca de informação sobre um tema que lhe interesse. A conexão/comunicação instantânea entre as pessoas proporciona tais movimentos em massa, criando uma espécie de inteligência coletiva. É essa uma das teses defendidas por Jenkins (2009, p. 30), a de que o consumo, como processo coletivo, configura-se como a inteligência coletiva, caracterizando, assim, uma cultura da convergência.

As implicações que a cultura da convergência impõe são percebidas e incorporadas de todas as formas e modos possíveis pelos produtores de conteúdo, para então serem assimiladas, exauridas e, finalmente, desconstruídas pela massa consumidora que devolve aos produtores uma nova demanda. Cria-se uma espécie de ciclo de produção. No presente estudo, serão levadas em consideração as mudanças relativas ao processo de criação artística, como as histórias dividiram-se, pelo advento da convergência, em narrativas multimídia e transmídia, as características e funcionalidades fundamentais que um objeto artístico contemporâneo deve possuir para ser passível de consumo em massa por meio de múltiplas plataformas.

O foco principal do estudo é a criação de universos narrativos como recurso para a elaboração de histórias. Henry Jenkins cita em sua obra *Cultura da convergência* (2009) uma conversa que teve com um roteirista que lhe explicou tal conceito (p. 162). Para o escritor de cinema, o processo de criação do enredo, do *plot*, passou por modificações ditadas pelo consumo crescente e abrangente, e a

convergência veio selar essa nova forma de composição. Antigamente, o mais importante era a história em si, pois sem esta um filme não funcionaria, porém, quando as sequências começaram a se tornar uma realidade, tornou-se necessário um cuidado maior na criação da personagem, para que ela pudesse sustentar uma, duas, ou quem sabe até mais sequências, como é o caso de *Indiana Jones*, personagem de Steven Spielberg e George Lucas que protagonizou 4 filmes e um seriado de TV. Hoje, é necessária a criação de um universo narrativo, pois ele pode sustentar múltiplos personagens em múltiplas tramas dispostas em múltiplas mídias, como George Lucas fez com os seis filmes de *Guerra nas Estrelas* junto com seus desenhos animados, quadrinhos, romances, jogos eletrônicos, todos explorando o universo e as personagens criadas para habitá-lo.

Voltando ao campo da literatura, nomes como J. R. R. Tolkien, de *O Senhor dos Anéis* (década de 1950), e mais recentes como George R. R. Martin, autor d'*As Crônicas de Gelo e Fogo* (década de 1990 até hoje), e J. K. Rowling, de *Harry Potter* (entre 1997 e 2007), figuram como exemplos de criadores de universos narrativos que abrem variados caminhos possíveis nos campos da interpretação e exploração por parte de diferentes mídias, configurando vastas possibilidades de exploração comercial de seus produtos pelos criadores de conteúdo multimídia.

Na segunda parte do artigo, o escritor Monteiro Lobato será introduzido na discussão, sendo o primeiro autor de literatura brasileira a ter sua obra publicada em formato digital para *ebook*, além das já conhecidas adaptações para TV, quadrinhos, musicais e demais formas pelas quais o universo do Sítio vem sendo explorado, redescoberto a cada nova geração por meio de mídias diversas. Procura-se constatar a importância da obra desse grande autor brasileiro no que concerne à exploração multimidiática, o que, para a época de seus primeiros escritos infantis, datados do início da década de 1920, ainda era algo distante, inexistente, utópico.

Multimídia e Transmídia

Duas décadas atrás, chegavam ao mercado os “kit’s multimídia” que seriam acoplados aos então microcomputadores domésticos. Eram compostos por um par de caixas acústicas, um microfone e um leitor de cd-roms. Era o necessário para que o conceito multimídia pudesse ser aplicado e usufruído pelo público. Tornou-se, então, possível ouvir músicas, assistir a um filme ou qualquer outro vídeo, gravar a própria voz, cantar num karaokê, gravar e publicar vídeos, interagindo na internet com a *webcam*. Multimídia é essencialmente isso, um conteúdo disposto em múltiplas mídias, como um romance que é adaptado para diversos outros formatos como cinema, TV, áudio-livro, peça de teatro, história em quadrinhos, jogos eletrônicos e etc.

A realidade multimídia trouxe ao artista e à indústria novas necessidades e paradigmas de criação desafiadores – grande parte das obras produzidas até então não apresentavam possibilidades multimidiáticas tão vastas, e isso gerou mudanças no próprio processo criativo. Como já foi citado, as possibilidades surgidas com o advento das múltiplas mídias trouxeram consigo a necessidade da criação de universos ficcionais extensos, abrangentes, completos e incompletos ao mesmo tempo, uma vez que encerram em si próprios sua mitologia particular, mas deixam ainda inúmeras lacunas passíveis de preenchimento e exploração.

Caso exemplar é o do escritor britânico J. R. R. Tolkien, autor da saga “*O Senhor dos Anéis*”, além dos três volumes referentes à guerra do anel – “*A Sociedade do Anel*”, “*As Duas Torres*” e “*O Retorno do Rei*”, escritos entre 1937 e 1949 e publicados entre 1954 e 1955. Completam a saga as obras “*O Hobbit*” (1937) e “*O Silmarillion*”, publicado em 1977 após a morte do autor. O vasto universo narrativo criado pelo autor até hoje é explorado em jogos eletrônicos, *fanfictions*, eventos temáticos e pelas atuais adaptações cinematográficas de “*O*

Hobbit” que ainda estão sendo lançadas. Assim como ocorreu com a trilogia da guerra do anel, a história foi dividida em três filmes e os três foram gravados juntos, porém os lançamentos são feitos ano a ano, para que as centenas de outras mídias possam explorar, usufruir e enriquecer o universo mostrado parcialmente na tela de cinema. Extraído das páginas do livro, há todo um planejamento estratégico, logístico e comercial em torno da produção de uma obra como essa – capaz de abrir espaços vazios, silêncios, mínimas incompletudes passíveis de preenchimento e significação. Processo semelhante não seria tão viável, se a obra em questão fosse, por exemplo, “*Moby Dick*” (1851), de Herman Melville, pois o universo da obra restringe-se ao navio e sua temática gira em torno da obsessão do Capitão Ahab. A construção diegética de Melville difere da de Tolkien no foco dado ao entorno da trama e dos sentimentos. Enquanto o primeiro destaca o homem e suas atitudes, e suas motivações e suas consequências, o segundo constrói todo um novo mundo e dentro dele coloca personagens variados que vivenciam tramas diversas.

A construção de universos narrativos, contudo, não atende por completo às demandas crescentes e mutantes da cultura da convergência.

A transmidialidade é uma nova realidade de criação artística. Nela o artista agora são muitos, múltiplos, diferentes especialistas com diferentes visões, trabalhando em torno de um todo ficcional, agregando informações a ele, enriquecendo-o, expandindo suas dimensões, produzindo conteúdos ímpares e com informações novas. Esta última característica é justamente a que estabelece a diferença entre narrativa multimídia e transmídia – enquanto a primeira explora a história pronta por meio de mídias diferentes, a segunda agrega novas e decisivas informações à história, delegando ao público a tarefa de buscar por mais informações, no intuito de atingir a completude de apreciação de uma obra. Dessa forma, a massa migrante de consumidores é saciada de sua sede de conteúdos novos, não repetitivos, atraentes. Henry Jenkins

(2009) cita o exemplo da conhecida produção “*Matrix*”, com seus três filmes lançados entre 1999 e 2003, como um modelo de narrativa transmídia (p. 135). Os jogos eletrônicos lançados sob a patente *Matrix* continham enredos que elucidavam trechos e diálogos vagos que nos filmes deixavam dúvidas quanto à sua origem e significado, além de códigos numéricos que aparecem em frações de segundo nos filmes e são senhas que habilitam funcionalidades especiais dentro dos jogos. As histórias em quadrinhos traziam tramas passadas antes da rebelião das máquinas, as animações traziam informações complementares à história, enriquecendo a apreensão dos significados emanantes da obra e aumentando seu valor de exposição, seu alcance e abrangência. *Matrix* é um universo narrativo ficcional. A grande diferença inovadora é que ele foi concebido de uma forma transmidiática, em que as informações são dadas de forma dosada, divididas entre variados artistas de variadas modalidades com o objetivo de incentivar a migração consumidora, mantendo assim sua fidelidade.

Monteiro Lobato e a criação do universo do Sítio

Apesar da extensa fortuna crítica já existente sobre o autor e suas obras, o presente estudo justifica-se porque focaliza novos e interessantes acontecimentos referentes a sua obra infantil, no que concerne ao tratamento dado a ela pelas novas mídias – os motivos que levaram a esses acontecimentos podem dar à produção do autor uma nova dimensão, um novo, e maior, alcance de suas simbologias.

O Sítio, há muito, já é encarado como um universo paralelo, onírico, utópico, livre de moléstias e de demais problemas comuns à vida real. Textualmente, Lobato explora, ao mesmo tempo em que expande, as delimitações universalizantes possíveis numa obra literária. Todo o espaço narrativo é confinado ao Sítio. Em seu interior desenvolvem-se todos os inusitados enredos com variados personagens. Como um verdadeiro visionário, Lobato antecipa a fluidez e a

porosidade dos tempos globalizados que ainda estavam por vir ao incorporar em suas narrativas personagens da cultura literária européia e da indústria cinematográfica norte-americana (RAUPP, 2009, p. 51). Fluidez tomada aqui pelo advento da velocidade nos processos, quaisquer que sejam, e porosidade pelas lacunas passíveis de preenchimento pelo leitor e também pela indústria. Essa porosidade, afirma Luciane Raupp (2009), é um dos segredos da permanência e da transcendência do Sítio (p. 51), como se possuísse uma espécie de cadeira cativa na cultura brasileira, resistente à submersão do segundo dilúvio de Pierre Lévy. É uma característica globalizante, pois agrega diferentes culturas, universalizando-as.

A utopia do Sítio dialoga com a situação atual da nova cultura da convergência. Enquanto os indivíduos encontram-se afogados no oceano informacional, liquefeitos num universo adverso, inóspito e atópico, o Sítio representa a calma, o sonho de uma vida feliz, onde há fartura mas não há trabalho, e não somente fartura material, mas também das aspirações humanas a uma idealizada paz de espírito, aproximando-se, aí, de temáticas adultas. “No dia em que nosso planeta ficar inteirinho como é o sítio, não só teremos paz eterna como a mais perfeita felicidade” (LOBATO, 1956, apud LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 53). Em duas linhas Lobato sintetiza o sumo da vontade humana.

Marisa Lajolo e Regina Zilberman discorrem sobre o funcionamento diegético das obras infantis de Monteiro Lobato, no livro “*Literatura Infantil Brasileira: história e histórias*”, de 2007. Nele, as autoras pontuam a porosidade agregadora manifestada nas obras. Ao iniciar a saga do Sítio, delimitando seu espaço físico e seus personagens, ainda em número reduzido, Lobato escrevia e publicava pequenas histórias com o intuito de apresentar o Sítio a seu público. Aos poucos são introduzidos novos personagens, humanos como Pedrinho, seres mágicos como Emília e Visconde, animais falantes, seres aquáticos habitantes do *Reino das Águas Claras*, bem como

personagens “emprestados” de histórias europeias. Com o grupo então estabilizado, Lobato publica, em 1931, “*Reinações de Narizinho*”, inaugurando oficialmente sua produção infantil (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 55).

Adaptações

A primeira adaptação das obras de Lobato, “*O Sítio do Picapau Amarelo*”, fora exibida pela extinta TV Tupi de São Paulo ainda no início da década de 50, o programa era apresentado ao vivo, pois ainda não existiam técnicas de gravação em vídeo. Em 1957 foi a vez da TV Tupi do Rio de Janeiro transmitir o programa. Em 1964 a TV Cultura lançava também sua adaptação, seguida pela Rede Bandeirantes em 1967 e pela Rede Globo em 1977. Em 2001 a Rede Globo exibiu ainda uma quinta adaptação da obra, desta vez incorporando elementos da cultura contemporânea que, para Raupp (2009, p. 52), representam a ambivalência significativa do Sítio nos seus sentidos futuristas e globalizantes, elementos “perturbadores”, como o forno de microondas na cozinha de Tia Nastácia, representando o conflito entre o tradicional e o moderno. E em 2012, uma nova animação do Sítio estreou na televisão aberta.

Ainda mais recentes são as adaptações das obras de Lobato em *mangá*. Uma exposição realizada em 2008, em São Paulo, pelo artista Fábio Shin, mostrava os personagens do Sítio com os traços e contornos característicos do *mangá*. Henry Jenkins (2009) aborda tais manifestações conhecidas como *mangaverso*, ou seja, a re-situação de heróis dentro das tradições japonesas, desenvolvidas com o intuito de atrair de volta o público que ansiava por novos conteúdos e migrava gradativamente para o mercado asiático (p. 154).

Jogos eletrônicos para crianças com temáticas do Sítio também são comuns na Internet, sejam de memória, de perguntas e respostas sobre as obras, e alguns casos, raros, de jogos com perspectiva

horizontal, semelhantes ao famoso *Mario Bros.*, em que personagens como Emília ou Visconde devem “passar” pelas fases até a conclusão do jogo.

A mais recente adaptação da obra de Lobato também conferiu uma característica até então inédita à Literatura Brasileira, “*A Menina do Narizinho Arrebitado*” foi a primeira obra de um escritor brasileiro adaptada para o formato *ebook*, lançada em 2010, 90 anos após a publicação de sua primeira edição, podendo ser lida em *tablets* e oferecendo novos recursos visuais e lúdicos, como a possibilidade de coçar o nariz de Narizinho até que ela espirre, ou de manipular a luz enquanto está no *Reino das Águas Claras*, iluminando um local enquanto escurece outros. Nenhuma destas novas possibilidades, porém, modifica ou agrega algo novo à obra lobatiana.

Criação transmidiática

Existem certas peculiaridades que envolvem a criação artística dentro da nova cultura da convergência no intuito de desenvolver narrativas transmídia. Há décadas está declarada a morte do autor. Mas a cultura da convergência não veio para carimbar o atestado de óbito. O que ela fez foi ressuscitar o conceito de autoria, dando-lhe novas roupagens, funcionalidades, finalidades e, talvez o mais importante, a consciência de que o autor, hoje, é uma espécie de mediador, que deve levar em consideração: 1) o contrato que prediz qual tipo de produto ele deve entregar; 2) o modo como seu produto é recebido pela grande massa consumidora; e 3) estar atento ao *feedback* dado pelo público, tal retorno é analisado pela corporação que o contratou, e ela, finalmente, devolve-lhe novas demandas, criando o ciclo de exploração do produto artístico. Dentro da cultura da convergência, a autoria torna-se procedimental (MURRAY, 2003, p. 149).

Provavelmente, o produto pioneiro desse tipo de criação seja o filme “*A Bruxa de Blair*”, que teve sua produção iniciada em 1995.

Antes do lançamento do filme, que ocorreu apenas em 1999, os produtores começaram a divulgar falsas notícias sobre o desaparecimento dos três jovens que protagonizam o filme. Foram feitas campanhas na internet por informações dos desaparecidos, chamadas eram feitas na TV com fotos dos jovens, um documentário de quase uma hora de duração foi minuciosamente produzido no intuito de conferir ainda mais veracidade à história. Após o lançamento do filme, que foi um sucesso absoluto e tornou-se um dos filmes mais rentáveis da história da indústria cinematográfica norte-americana, novas informações eram anexadas ao site oficial contendo explicações sobre trechos e diálogos do filme. Também foi lançado um jogo cujo enredo acontecia antes dos acontecimentos mostrados no filme, expandindo o universo mitológico das bruxas. Aliado a características já consagradas do gênero como as cabanas secretas no interior das florestas, crianças desaparecidas, aparições de entidades luminosas sobre riachos, vozes e risos amedrontadores, o pseudo-documentário mais bem sucedido da história tornou-se um fenômeno *cult* e predecessor de muitas outras produções semelhantes no gênero.

Os desenhos animados da série “*Pokémon*” são, segundo Henry Jenkins (2009) exemplos das mais elaboradas formas de narrativas transmídia (p. 183), uma vez que os monstros são centenas, e cada um possui estágios evolutivos particulares, multiplicando assim o número de personagens, cada um com poderes específicos e especiais. Uns funcionam melhor na terra, outros na água, outros no ar, e os de água levam vantagem sobre os de terra. Enfim, as funcionalidades e possíveis combinações beiram o infinito, pois é impossível para uma única pessoa apreender toda o universo *Pokémon*. Para participar desse universo a agência ganha uma importância maior que o mero consumo, a apreciação, ou seja, *Pokémon* é um produto que depende do público para funcionar, não é uma obra acabada, encerrada. Ela depende da agência de outrem.

O conceito de agência é esclarecido por Janet Murray na obra “*Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*”, publicado em 2003. A autora define agência como “[...] a capacidade gratificante de realizar ações significativas e ver os resultados de nossas decisões e escolhas” (MURRAY, 2003, p. 127), diferente de um jogo como, por exemplo, o pôquer, em que o objetivo último é vencer todos os competidores, contar com a sorte própria e com o azar dos outros no momento de distribuição das cartas, na montagem das jogadas e, finalmente, no blefe das apostas. O pôquer termina com um único vencedor ou, caso todos concordem, o jogo encerra-se e o dinheiro da mesa é dividido. O xadrez possui uma diferença fundamental, ele também é um jogo onde se objetiva vencer o adversário, porém os movimentos são drasticamente reduzidos, as jogadas demoram bastante para serem raciocinadas e efetuadas. E é neste raciocínio que se manifesta a agência de Murray, cada jogada possível no tabuleiro traz consigo uma série de outras consequências possíveis, mais ou menos prováveis, e o jogador deve lidar com todas essas possibilidades antes de efetuar seu movimento, visto que esse pequeno ato muda completamente o curso de todo o jogo, sua atitude é determinante não só para si mesmo, mas também para o outro e para toda a atividade competitiva em geral. Aliando tal conceito aos novos sistemas de produção e recepção artística nascidos na cultura da convergência, é possível determinar a agência potencial do indivíduo consumidor como uma das bases nas quais se fundamentam as práticas artísticas e comerciais atuais.

Criação tradicional e possibilidades multimidiáticas

No modo tradicional de concepção da narrativa, a complexidade é diferente, outra, mas seria um equívoco classificá-la como menor. Tradicionalmente, as narrativas terminam encerrando um todo

diegético. Elas podem, sim, deixar inúmeras lacunas e não-ditos, mas a trama principal deve encerrar-se no fim do livro.

Grandes e conhecidos sucessos como os já citados “*O Senhor dos Anéis*” e “*Harry Potter*”, e também outros títulos recentes como “*Crepúsculo*” e “*As Crônicas de Gelo e Fogo*” são histórias que encontram seu encerramento no final de seus últimos volumes, porém o universo criado para que as tramas fossem desenvolvidas deixa muito ainda a ser descoberto. O próprio J. R. R. Tolkien comenta, no prefácio de uma das edições de sua famosa trilogia, a impossibilidade de se explorar todo um universo dentro dos limites, ainda que questionáveis e passíveis de transgressão, de um livro. Respondendo a críticas recebidas na época da publicação devido ao grande volume de páginas de suas obras, Tolkien afirmara que o livro era, na verdade, ainda muito pequeno (TOLKIEN, 2000, p. 02).

As possibilidades multimidáticas surgem concomitantes com os avanços nas técnicas de produção, armazenamento e reprodução de conteúdo. As lacunas agora podem ser preenchidas, seja nas adaptações cinematográficas, em histórias em quadrinhos, em jogos eletrônicos ou até mesmo ao bel-prazer do fã que exerce sua liberdade de agência escrevendo o *fanfiction*. Seja como for, a obra acabada está sendo consumida de todas as formas que ela mesma proporciona, formas inimagináveis até o advento desta ou daquela tecnologia. Os novos meios demandam novos conteúdos e tais obras, pela extensão de seus universos, renovam-se num ciclo mantido exclusivamente pelo interesse da grande massa consumidora, pois assim que este ou aquele produto passar a apresentar sinais de desinteresse por parte do grande público, ele começará a afundar no oceano, fadado não ao desaparecimento, mas a um silenciamento, uma espécie de esquecimento, até que, relembrando a exortação de Ezra Pound (1990), “Chegará um dia em que um leitor casual, não subvencionado nem corrompido, os desenterrará e os trará de novo à tona, sem pedir favores a ninguém” (p. 47).

Tolkien publicou a primeira edição de “*O Hobbit*” em 1937. Foi o início da saga do anel. George R. R. Martin começou a desenvolver “*As Crônicas de Gelo e Fogo*” em 1991 e o primeiro volume, “*Guerra dos Tronos*” foi publicado em 1996. A história completa deverá conter sete volumes, sendo os cinco primeiros, “*Guerra dos Tronos*” (1996), “*A Fúria dos Reis*” (1998), “*A Tormenta das Espadas*” (2000), “*O Festim dos Corvos*” (2005), “*A Dança dos Dragões*” (2011), já publicados. E os ainda não publicados, porém já anunciados pelo escritor, serão “*The Winds of Winter*” e “*A Dream of Spring*”. Os cinco publicados até agora se enquadram nos moldes de criação tradicional de uma obra acabada dentro dos limites de um livro, porém o escritor possui contrato firmado com a corporação de entretenimento HBO, que produz a série televisiva “*Game of Thrones*”, o que indica que as possibilidades multimidáticas são uma realidade e uma necessidade a ser suprida desde o momento da concepção das obras. Fica a expectativa para os últimos dois volumes, se eles apresentarão características transmidiáticas ou não. Tolkien e Martin são nomes que podem ser aliados a outros como J. K. Rowling e Stephenie Meyer como exemplos de criadores de universos narrativos, sendo Tolkien o mais antigo dos quatro, e o único já falecido.

Monteiro Lobato, no entanto, destaca-se por um motivo determinante. O primeiro volume das obras que, posteriormente, viriam a integrar o universo do Sítio, foi publicado em 1921, seguindo a cronologia: “*O Saci*” (1921), “*Fábulas*” (1922), “*As aventuras de Hans Staden*” (1927), “*Peter Pan*” (1930), “*Reinações de Narizinho*” (1931), “*Viagem ao céu*” (1932), “*Caçadas de Pedrinho*” (1933), “*História do mundo para as crianças*” (1933), “*Emília no país da gramática*” (1934), “*Aritmética da Emília*” (1935), “*Geografia de Dona Benta*” (1935), “*História das invenções*” (1935), “*Dom Quixote das crianças*” (1936), “*Memórias da Emília*” (1936), “*Serões de Dona Benta*” (1937), “*O poço do Visconde*” (1937), “*Histórias de Tia Nastácia*” (1937), “*O Picapau Amarelo*” (1939), “*O minotauro*” (1939), “*A reforma da*

natureza” (1941), “*A chave do tamanho*” (1942), os dois volumes de “*Os doze trabalhos de Hércules*” (1944) e, finalmente, “*Histórias diversas*” (1947). Trata-se de uma série produzida ao longo de 26 anos e que compõe o universo narrativo do qual derivam todas as suas produções multimídia.

Conclusão

A delimitação entre narrativas transmídia e multimídia teve como intuito demonstrar como o processo de criação artística sofreu mudanças causadas pela nova cultura da convergência. Com o estabelecimento de tais limites é possível analisar os fenômenos transmiditáticos do século XXI sob o prisma dos novos paradigmas enfrentados pelas corporações de entretenimento, seus modos de tratamento com a grande massa consumidora e sua vontade própria volátil.

Já as possibilidades multimidiáticas não são, necessariamente, uma consequência do advento desta ou daquela tecnologia. Como foi analisado, autores da primeira metade do século XX já criavam universos narrativos que, futuramente, poderiam vir a ser explorados por múltiplas mídias, devido à extensão de suas possibilidades de leitura. Separando autores contemporâneos que já escrevem suas obras pensando nas possibilidades de exploração por outras mídias, como J. K. Rowling, Stephenie Meyer e George R. R. Martin, este estudo procurou demonstrar como tal técnica já era empregada por escritores de uma época que não dispunha do aparato tecnológico de hoje, lançando mão de suas qualidades como visionários e futuristas. Tais escritores estendiam suas histórias além das tramas envolvendo os heróis e vilões das fórmulas tradicionais. Eram criadores de narrativas multimídia antes mesmo do surgimento das múltiplas mídias, destacando-se nomes como o de J. R. R. Tolkien. Como foi demonstrado, porém, Monteiro Lobato iniciou os escritos que viriam a

constituir o universo narrativo do Sítio dezesseis anos antes de Tolkien publicar a primeira edição de “*O Hobbit*”, de modo que, analisando a cronologia, o nome de Monteiro Lobato pode ser associado a mais um feito. Além de perpetuar-se para sempre na cultura brasileira, Lobato foi um dos pioneiros mundiais, senão o pioneiro mundial, na construção de universos narrativos.

Abstract: The study sets up a resumption of the children’s literature labor by the writer Monteiro Lobato (1882-1948) under the new prism of narrative in the convergence culture. The creation of Lobato’s universe, along the 23 works constituents of the site universe, contributed for the perpetuation of his works in the history of Brazilian literary and popular culture. We intend to show, chronologically, that Lobato was one of the pioneers in the art of building narrative universes, even though still far from a commercial reality able to explore such possibilities. Monteiro Lobato opens, nearly two decades before J. R. R. Tolkien, this new technique, now regarded as a prerequisite for the production of new content within the context of transmediation, building a universe even before they were invented the tools to exploit it.

Keywords: Monteiro Lobato. Creation of narrative universes. Children's literature.

Referências

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. Tradução de Susana Alexandria. 2 ed. São Paulo: Aleph, 2009.

MURRAY, J. H. *Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. Tradução de Elissa Khoury Daher e Marcelo Fernandez Cuzziol. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

POUND, E. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.

RAUPP, L. M. W. Os carrapichos de Lobato: permanência e transcendência do universo do Sítio do Picapau Amarelo em tempos de modernidade líquida. *Protestantismo em Revista*, São Leopoldo, v. 20, p. 49-53, set.-dez. 2009.

TOLKIEN, J. R. R. *O Senhor dos Anéis*: primeira parte: a sociedade do anel. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ZILBERMAN, R.; LAJOLO, M. *Literatura Infantil Brasileira*: história e histórias. 6. ed. São Paulo: Ática, 2007.

TRADIÇÃO E MODERNIDADE EM TYRTEU ROCHA VIANNA

Manuela Matté¹

Salete Rosa Pezzi dos Santos²

Resumo: O modernismo gaúcho possui uma característica que o distingue dos demais modernismos brasileiros: longe de reproduzir o escândalo e a revolta modernista do centro do país, manteve ainda na sua produção literária a dicotomia tradição/modernidade, principalmente na poesia. O presente artigo analisa a manutenção da tradição e as inovações modernistas na obra de Tyrteu Rocha Vianna, poeta gaúcho, cuja única produção poética, *Saco de viagem*, data de 1928. Analisam-se quais características de sua produção remetem ao mundo regional tradicional e quais inovações permitem classificá-lo como poeta representativo da fase inicial do modernismo gaúcho.

Palavras-chave: Tradição. Modernidade. Regional.

Abstract: Modernism in Rio Grande do Sul has a characteristic that distinguishes it from the other Brazilian modernisms: far from reproducing the modernist scandal and revolt in the center of the country, it kept in its literary production the dichotomy tradition/modernity, especially in poetry. This article analyzes the maintenance of tradition and the modernist innovations in Tyrteu Rocha Vianna's work, a poet from Rio Grande do Sul, whose only poetic production, *Saco de viagem*, dates from 1928. We analyze which

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, da Universidade de Caxias do Sul, com projeto de pesquisa na linha de Literatura, Cultura e Regionalidade.

² Doutora em Letras-Literatura Comparada, pela UFRGS. Professora e pesquisadora no Curso de Letras e no programa de Pós-graduação *stricto sensu* da Universidade de Caxias do Sul (UCS).

characteristics from his production refer to the traditional regional world and which innovations make him possible to be classified as a representative poet from the initial phase of Rio Grande do Sul modernism.

Key words: Tradition. Modernity. Regional.

I. O Modernismo no Rio Grande do Sul

O modernismo brasileiro foi marcado por uma série de rupturas significativas que determinariam uma nova postura nas letras do país, a partir de 1922. No Rio Grande do Sul, não foi diferente, os escritores gaúchos estavam cientes das transformações propostas pelos manifestos do eixo Rio-São Paulo e posicionaram-se criticamente em relação a elas (LEITE, 1972). Entretanto, as rupturas delinear-se, aqui, de forma um pouco distinta: lentamente, sem o escândalo da Semana de 1922 e sem romper de todo com a tradição romântica (SCHÜLER, 1987). A reação, por parte de alguns escritores, à semana modernista, conforme Leite (1972, p. 277), pode ser interpretada como uma "falta de preparação intelectual de nossos escritores e críticos para receber a nova estética e para compreender o significado da semana". Já para Cesar (1969, p. 213), comparando o modernismo gaúcho ao modernismo proveniente do eixo,

por vários motivos, no Rio Grande, o movimento literário de 22 estava destinado a repercutir de modo menos enfático. A fúria destrutiva com que irrompera em outros pontos resultou de uma espécie de paixão coletiva, entre os moços. Mas aqui não foi assim: o movimento não revestiu esse caráter combativo; inflamou apenas em um ou dois autores.

Na tentativa de explicar o porquê dessa diferença, Cesar (1969) acredita que o impacto da Semana Moderna não tenha sido, aqui, tão grande, porque o que os modernistas de 22 buscavam – a brasilidade e o

sentimento nacionalista –, aqui já tinha sido alcançado antes, na valorização do elemento regional, devido a um processo mais social que literário:

a originalidade própria, matizada, que extrema o gaúcho dentre os demais brasileiros, não só pelas peculiaridades de sua vida e organização social – técnicas de trabalho, vizinhança de platino, insulamento geográfico – como pelo sabor de sua linguagem coloquial, de há muito trasladada à literatura pela maioria dos escritores locais, tivera já como principal decorrência compenetrá-lo de seu papel no processo de americanização da cultura portuguesa. O social precedeu, assim, o literário, dando ao gaúcho sólidos fundamentos para atuar com largueza, em favor de um Brasil mais original. (CESAR, 1969, p. 214).

Foi em função do fato de o Rio Grande do Sul já valorizar, desde Simões Lopes Neto, o elemento regional³, buscando "uma autenticidade de dentro para fora" (CESAR, 1969, p. 215), que o modernismo gaúcho não teve o mesmo ímpeto revolucionário que teve nos demais locais do país. O que o Rio Grande do Sul fez na sua

³ A fundação da Sociedade Partenon Literário, em 1868, pelos intelectuais gaúchos, contribuiu, principalmente nos seus primeiros anos, para a busca da valorização do regional, especialmente nas temáticas da produção literária. De acordo com Cesar (1969, p. 207), "o pampa, a atividade pastoril, as lutas de fronteira, quer dizer – a sociedade formada em função da estância passou a deter a preferência, enquanto tema, de prosadores e poetas. Essa busca de motivos campeiros, centrada no 'gaúcho', no herói, em vias de mitização, para representar a fidalguia antiga, a vida livre e o individualismo narcisista, veio assim a encontrar na campanha a sua mina quase exclusiva de assuntos, da motivação à linguagem. Estava finalmente implantado o regionalismo".

literatura modernista, em suma, foi valorizar ainda mais o regional, que outrora, durante o romantismo, já vinha sendo valorizado, como "fruto de um percurso que passa pelo sentimento, primeiro americanista, depois nacionalista e de brasilidade, os quais acompanham a busca de identidade nacional." (BERTUSSI, 2012, p. 197). As relações entre o nacionalismo pautado pelos românticos e o regionalismo gaúcho podem ser explicadas, de acordo com Bertussi (2009, p. 77), da seguinte forma:

não parece haver dúvida de que o Regionalismo gaúcho, longe de ter sido um movimento separatista, antes, foi um movimento natural de integração no projeto de configuração de uma literatura nacional, autônoma, e, ao mesmo tempo, um gesto de inserção na busca de configuração da nação. É viável afirmar que a história de nossas lutas pela preservação de fronteiras geográficas, políticas e, sobretudo, culturais estimulou a participação do Rio Grande do Sul, via Regionalismo, na afirmação do sentimento de brasilidade. Tudo isso se coaduna com o projeto de emancipação modernista, incorporando a ele nuances locais de resistência ou não à ascensão da cidade em oposição à supremacia do campo.

Houve, assim, na produção de poesia posterior à semana de 1922, a renovação modernista, mas "sem esquecer o legado local" (SCHÜLER, 1987, p. 144). De acordo com Schüller (1987, p. 143), no modernismo gaúcho, "a ruptura com a arte convencional, com alarde em São Paulo, processou-se aqui de mansinho. A poesia enveredava por novos rumos sem romper com a tradição. As tendências que buscamos definir prolongam vertentes do passado.". Dentre essas vertentes do passado a serem retomadas, estava a temática da pecuária e da agricultura na poesia, principais eixos econômicos do estado

(SCHÜLER, 1987). Dentre as características inovadoras, "a liberdade, a pesquisa formal, a inquietação temática caracterizam o nosso modernismo, não a unidade." (SCHÜLER, 1987, p. 144). Para Schüler (1987, p. 146),

os rio-grandenses, despreocupados com os acontecimentos no centro do país, continuam apegados ao temário campeiro, que já produziu eminências como Simões Lopes Neto e Amaro Juvenal. A identificação com a terra não tem o mesmo sentido da revolta modernista contra a literatice estrangeira. No Rio Grande do Sul, o cultivo do temário e do linguajar obedece a tendências literárias locais, como que determinado pela própria natureza.

Mesmo com o aparecimento da poesia de Augusto Meyer, no ano de 1922, Cesar (1969, p. 215) considera o ano de 1928 – "quando apareceram alguns livros destinados a marcar a aceitação unânime dos postulados renovadores entre os jovens que começavam a abrir caminho" – o mais significativo da poesia modernista gaúcha. Trata-se do ano do surgimento de Tyrteu Rocha Vianna e sua obra *Saco de viagem*. Ao contrário dos demais modernistas gaúchos, que procuraram inovar sem escandalizar, Tyrteu caracteriza-se pela presença de elementos modernistas muito semelhantes aos do movimento de 1922, sendo considerado por Schüler (1987) um poeta fundamental para a modernidade gaúcha. De acordo com o autor, "ao contrário do costume rio-grandense de inovar sem alarde, Tyrteu ataca, nas primeiras páginas, em prosa e verso, os críticos passadistas que atribuem as ousadias dos novos à imaturidade." (SCHÜLER, 1987, p. 151). Em texto introdutório à segunda edição da obra de Tyrteu, Ítalo Marcon afirma que o poeta é o mais original do modernismo sul-rio-grandense, considerando-o o Oswald de Andrade do Rio Grande do Sul: "fazia-se visível a outra face, até então ignorada, da poesia modernista do Rio Grande do Sul,

sobremodo radical, subversiva e inovadora, ligada a Qorpo-Santo, Marinetti (Futurismo), Trilussa e Oswald de Andrade" (VIANNA, 1993, p. 11).

II. *Saco de viagem*, de Tyrteu Rocha Vianna

Tyrteu Rocha⁴ Vianna nasceu em São Francisco de Assis, no Rio Grande do Sul, em 1898, e faleceu aos 65 anos, em Alegrete, no ano de 1963. Formado em Direito, na capital do estado, morou em Porto Alegre durante boa parte da juventude. Após esse período, voltou a morar em São Francisco de Assis e, finalmente, mudou-se para Alegrete, onde viveria até o fim de sua vida.

Saco de viagem, publicado, em 1928, pela Livraria Globo, é o único livro de poesia do autor, inicialmente repellido e criticado pelos escritores gaúchos que, segundo Ítalo Marcon, organizador da segunda edição da obra e responsável pelo texto de abertura, não souberam valorizá-lo, tampouco compreendê-lo. O livro divide-se em duas partes: a primeira, composta por 15 poemas, intitula-se "Vontades de versos futuristas"; a segunda, composta por 8 poemas, intitula-se "Churrascos de viagens". De acordo com Schüler (1987, p. 151), na primeira parte, "predominam cenas da vida campeira", enquanto, na segunda, Tyrteu "fixa o perfil de várias cidades", não só gaúchas, mas também de outros estados brasileiros.

No texto de abertura à segunda edição, "O tiro foi bem no olho ou Vida e poesia de Tyrteu Rocha Vianna", Ítalo Marcon afirma que a própria capa de *Saco de viagem* traz indícios futuristas, por ser um misto da presença de um trem, um automóvel, um avião, um navio e uma torre saindo de um grande saco. Entre as características marcantes da obra, apontadas por Ítalo Marcon, estão: o descompromisso com a tradição ou "fase heroica" da poesia do RS; a exploração da paisagem

⁴ Informações obtidas a partir da síntese biográfica organizada por Ítalo Marcon, organizador da segunda edição de *Saco de viagem* (1993).

urbana da campanha; a denúncia das mazelas e desigualdades sociais, juntamente com a exposição de uma sociedade decadente de forma grotesca, caricatural, cômica e ridícula; o uso de neologismos, gauchismos e castelhanismos; a ausência de pontuação; uma tendência concretista; o tom cínico e satírico dos versos e o predomínio do político, do econômico e do social.

Schüler (1987) aponta, ainda, outras características de Tyrteu: caricatura da figura humana e concisão e densa conotação crítica em seus versos. Em relação à segunda parte de *Saco de viagem*, Schüler (1987, p. 167) afirma que "o poeta cria o caleidoscópio urbano com observações rápidas e densas, fixando um painel social ágil, penetrante, permanente", ao tomar como temáticas as cidades e o mundo urbano.

Bertussi (2009) também enumera várias características modernistas de Tyrteu. Entre elas, estão a fragmentação do objeto real; a presença do ridículo e da ironia; a desconstrução dos mitos gauchescos; a presença da dicotomia campo/cidade; a ambiguidade e obscuridade da representação; a falta de linearidade sintática; a liberdade rítmica; a presença da imagística nos versos; a renovação da perspectiva de ver o real e a reinvenção linguística.

Por essas características, "parece-nos não haver dúvida alguma sobre sua modernidade e tampouco sobre seu papel na difusão das características da vanguarda europeia e do Modernismo brasileiro no Rio Grande do Sul." (BERTUSSI, 2009, p. 178). Tyrteu Rocha Vianna contribuiu, mesmo que com apenas uma obra, de maneira ímpar, para o que hoje se considera modernismo sul-rio-grandense. Inovou em vários aspectos, sem perder de todo o elo com a tradição da poesia gaúcha anterior à semana de 1922.

III. A tradição mantida em *Saco de viagem*

Conforme apontado anteriormente, o movimento modernista gaúcho nunca rompeu de todo com a tradição herdada do romantismo.

Bertussi (1997, p. 20) elenca as características básicas do movimento romântico no sul do país:

o Regionalismo romântico aproveita o modelo literário do centro do País, idealizando o tipo regional no "monarca das coxilhas" e "centauro dos pampas", o qual habita um espaço também mitificado como "paraíso campeiro", onde a "boa gente" vive em harmoniosa convivência despida de conflitos. Cultua-se o passado, o tempo das origens do Estado, onde o campeiro vivia livre de aramados e, à época das revoluções, momentos de dignidade e liberdade em oposição à degradação do presente. Ainda, a dicotomia primitivo (= puro) *versus* civilizado (= degradado) traduz a segmentação do espaço campo/cidade.

Tyrteu Rocha Vianna, assim como os românticos, pode ser considerado também "responsável por um maior descortinamento da configuração dos habitantes do mundo campeiro" (BERTUSSI, 2012, p. 233), porém, não se percebe em sua produção a exaltação do "mito do monarca das coxilhas e centauro dos pampas" (BERTUSSI, 2012, p. 233). O que o autor faz é manter, principalmente, no primeiro conjunto de poemas de sua obra – "Vontades de versos futuristas", uma relação com o universo simbólico campeiro, com referências à paisagem, ao espaço, aos elementos regionais, aos costumes, aos fatos históricos e aos tipos gaúchos. O culto ao passado é substituído por uma visão futurista, e a dicotomia campo/cidade parece valorizar mais o segundo elemento do binarismo, já que todos os poemas da segunda parte da obra contêm nomes de cidades nos títulos.

O recorte do espaço campeiro aparece, explicitamente, em alguns momentos da produção de Tyrteu; em outros, não chega a ser mencionado, ficando a cargo do leitor a sutil percepção. No poema que

abre a primeira parte do livro, "São Chico", o verso "Nas enchentes do Inhacundá" (VIANNA, 1993, p. 39)⁵, remete ao rio Inhacundá, na cidade de São Francisco de Assis. Em "Purgante" (p. 43), temos a presença da vegetação típica do sul do Brasil, os capões: "A mataria verdeneira / Do capão do fundo" (p. 43). Em vários momentos, o autor delimita o espaço campeiro por meio dos típicos elementos gauchescos como a estância, o rancho, o galpão: em "No Galpão", como o próprio título diz, temos a presença desse típico espaço gaúcho, como nos versos "Do pasto alto das noturnas calaveiragens pelos ranchos" (p. 47) e "Para a mangueira das 4 paredes do galpão" (p. 47). A estância fica evidente em "Marcação" (p. 59), a partir do verso "Na mamadeira dos guris da estância" (p. 59). A presença da cancha – "espaço aberto para disputa de velocidade de animais, corrida de cavalos" (KICH, 2011, p. 27) – fica delineada no poema "Para a história" (p. 61), nos versos "Nas carreiras californiais / Atravancando a cancha com o lazão" (p. 61).

Para a configuração do monarca das coxilhas nesse universo campeiro, a presença dos animais, sobretudo, do cavalo, é fundamental, pois são elementos que simbolizam a liberdade, o domínio e a soberania do gaúcho mitificado (BERTUSSI, 2012). A presença do cavalo nos versos de Tyrteu é visível, embora não se trate de uma figura exaltada, conforme pressupunham os românticos. Trata-se de uma descrição de costumes corriqueiros relacionados aos cavalos e aos bois, como carreiras e marcações. Em "Para a história" (p. 61), os versos "Nas carreiras californiais / Atravancando a cancha com o lazão / Cusquilhando chilenas na virilha do pingo" (p. 61) trazem a figura do alazão – cavalo de pelagem de cor de canela – e do pingo – cavalo bom. Em "Caçada" (p. 67), cujo próprio título remete aos costumes campeiros de caça, o verso "Cavalgando a baia aguateira lunanca" (p.

⁵ Indicar-se-á, nas próximas citações referentes à obra de Tyrteu Rocha Vianna - cuja edição utilizada aqui data de 1993, pela EDIPUCRS -, apenas o número da página dos poemas e versos.

67) traz a figura do cavalo baio, remetendo novamente à pelagem do animal, além do adjetivo lunanco, que remete à característica de possuir uma anca mais baixa que a outra. Em "Duendes" (p. 65), tem-se a presença do petiço, cavalo pequeno: "Fechou o negócio / E inda emprestou o petiço para D. Rosas" (p. 65). O uso do cavalo como meio de locomoção evidencia-se em "Pontaria" (p. 57): "E me esfolei na viagem a cavalo" (p. 57). Nota-se que as ocorrências relacionadas ao cavalo são bastante expressivas em número na poesia de Tyrteu.

Tyrteu ainda traz, em sua produção, alguns elementos relacionados às revoluções ocorridas no estado: "aparece na poesia regionalista dessa fase, mesmo que em menor número e ênfase, um conjunto de personagens, envolvidas nas revoluções." (BERTUSSI, 2012, p. 250). Em "Recordações" (p. 53), Tyrteu menciona dois típicos heróis da Revolução Farroupilha: "O general Bento Gonçalves da Silva / Fez a separatória república de 35 / Com bandeira / Verde amarela encarnada / Escudo complicado / Ajutório de Garibaldi dei due mondi" (p. 53). No mesmo poema, há referência à proclamação da República Farroupilha na cidade de Piratini, em 1836: "Cervejada subscrição República de Piratinim" (p. 53). Em "Livramento" (p. 81), tem-se a menção à Revolução Federalista de 1893: "Ama de leite do partido Maragato" (p. 81). O tema das revoluções, assim, está presente na poesia do autor, porém, "é chocante a mudança da perspectiva na representação do universo regional, com seus tipos, incluindo os heróis revolucionários, os espaços e a própria história da região, que tradicionalmente são motivos de apologia ufanista." (BERTUSSI, 2009, p. 197). Os heróis da revolução são mencionados sem exaltação, de forma mais realista, crítica e até irônica: "Emigrando mortes outro lado / Terra de heróis / Clube de regatas de remar em seco / 300 e tantos autos / Caçadores de sonhos / De perdizes / Lebres e o resto da bicharia caçável / Nos campos banhados e camas da pensão Cocô" (p. 81). A bandeira, por exemplo, é considerada um trapo: "Meio metro bandeiral /

Histórico reverenciado respeito / Trapo nem verde nem amarelo nem mais nada" (p. 53).

Além dos tipos guerreiros, a poesia regionalista traz a presença de outros tipos gaúchos, relacionados às mais variadas profissões da lida campeira: são os mascates, os peões, os tropeiros. Sua presença fica visível nos versos "Mais a peonada deles feita de pingos de garoa / Iam repontando / A manada retacona dos peões" (p. 47), do poema "No Galpão" (p. 47), e nos versos "Os peões compadres brigaram pitangueiros porretes" (p. 63) e "O turco mascate chegou de fordsinho" (p. 43), dos poemas "Briga de Touros" (p. 63) e "Purgante" (p. 43), respectivamente.

A referência aos costumes do pampa e aos elementos regionais aparece, em Tyrteu, não só nos poemas da primeira parte de sua obra, mas também em alguns momentos da segunda parte. Típicas regionalidades⁶ sul-rio-grandenses, como o chimarrão e o churrasco, aparecem em alguns poemas, como, por exemplo, em "No Galpão" (p. 47): "Para a mangueira das 4 paredes do galpão / E à roda do fogo D. Chimarrão os pastorejava" (p. 47). Em "Recordações" (p. 53), tem-se a presença da culinária⁷ como um traço de regionalidade: "Homenageavam filarmônica churrasco" (p. 53). Também no poema "Pelotas" (p. 71), da segunda parte da obra de Tyrteu, verifica-se a presença de uma das atividades econômicas mais importantes do estado

⁶ Entende-se por regionalidades, aqui, "especificidades (assim, no plural) materiais e imateriais – regionalidades que armam um tecido complexo e flexível, o qual se mostra sempre outro a cada novo olhar." (ARENDDT, 2012, p. 89). As regionalidades "não constituem conjuntos de objetos passíveis de serem pensados fora de seus contextos particulares de significação" (SANTOS, 2009, p. 16), ou seja, fora de sua região cultural.

⁷ A gastronomia, segundo Arendt (2012), também se configura como uma prática de regionalidade, pois distingue uma região de outros contextos culturais mais amplos.

– a venda do charque: "Fardos de charque e sebo nas barricas das/ Charqueadas do São Gonçalo piscoso" (p. 71).

Embora as ocorrências de vínculo com o universo simbólico da região da campanha rio-grandense não sejam em número expressivo e não se assemelhem, totalmente, às ocorrências da tradição da poesia romântica, é possível afirmar que Tyrteu Rocha Vianna mantém, em vários momentos de sua produção, um elo com a poesia anterior à fase modernista, a partir, principalmente, das temáticas de seus poemas. Mesmo sem o intuito de exaltar o mito do gaúcho, a presença dos elementos ligados a essa figura aparecem nos versos de *Saco de viagem*, corroborando as afirmações de Cesar (1969) e Schüller (1987) quanto à presença da tradição nos poetas modernistas do Rio Grande do Sul.

IV. Modernidade em Tyrteu Rocha Vianna

Enquanto características referentes à manutenção da tradição aparecem em quantidade pouco expressiva nos versos de *Saco de viagem*, traços modernistas abundam em número e variedade, em ambas as partes de sua obra. De acordo com Bertussi (2009, p. 166), "há em Tyrteu Rocha Vianna, como nos modernistas da fase heroica no Brasil, um despudor de trazer ao tecido poético qualquer tipo de tema". A temática inovadora, a presença da poesia nas pequenas coisas do cotidiano e a deformação do real, objetivos primeiros do modernismo, parecem ser destaque em *Saco de viagem*.

Os próprios títulos dos poemas anunciam a busca pela liberdade formal, que o autor anuncia nas primeiras páginas do livro: "Lembrai-vos sempre ao lê-los / Deste pedido introdutório amém de novo / E de que a liberdade de fazer versos / Nestes Brasis / Não foi regulada pela lei Adolfo Gordo" (p. 33). A liberdade se concretiza não apenas na temática, mas, principalmente, na forma: a ausência de pontuação, a destruição do período sintático tradicional e a abundância da substantivação em detrimento da adjetivação são características constantes da obra. Os versos do poema "No Galpão" (p. 47)

exemplificam tais características: "E pela boca desdentada do Aurélio chegou-se / Na história recente dos fantasmas assombradores" (p. 47). A ausência de pontuação e a destruição da ordem tradicional da oração ficam evidentes em "Histórico reverenciado respeito / Trapo nem verde nem amarelo nem mais nada" (p. 53), no poema "Recordações" (p. 53).

O tom humorístico e satírico perpassa os versos de *Saco de viagem*. Veja-se, por exemplo, a presença do humor e do ridículo no título do terceiro poema da obra, "Purgante" (p. 43). Em "No Galpão" (p. 47), o verso "Deu vontade de fazer pipi no capataz" (p. 47), assim como os versos "É porque ela não se mostra aos meninos / Que tiram ranho do nariz com os dedos" (p. 51), do poema "Mau hábito" (p. 51), contêm a temática escatológica como causadora do riso, do humor.

Embora o Manifesto da Poesia Concreta tenha sido publicado, originalmente, apenas em 1956 (CAMPOS et al, 2006), Tyrteu Rocha Vianna apresenta-nos, já em 1928, em grande parte dos seus poemas, uma tendência concretista. O poema "Mens Sana" (p. 41), que narra uma partida de futebol, é todo construído nesse sentido:

Viva o S C 7 de Setembro
Viva vivoooo
Ao S C Assisense
Hip hip hurrah
Primeiro tempo
0 a 0
Segundo tempo piii-piii penalty
1 a 1
Os dois clubes fraternizeiros
Pagam a meia
Noturnas despesas
Baile cervejando chá torcedoiral
Vinhodoportizado
E luz até às duas

Importante característica modernista, o uso do verso livre é valorizado por Mário de Andrade em seu "Prefácio Interessantíssimo" (1980, p. 20): "não acho mais graça nenhuma nisso da gente submeter comoções a um leito de Procusto para que obtenham, em ritmo convencional, número convencional de sílabas.". Tyrteu Rocha Vianna coloca as palavras em liberdade, e, de acordo com Bertussi (2009, p. 175), "todos os poemas de Tyrteu Rocha Vianna usam metros irregulares". Exemplifica-se essa característica a partir do poema "Alegrete" (p. 83):

A Arábia pétrea
Reedificada por cima do fogão
Da coxilha da cozinha purgatorial
Do diabo rengo em pessoa
Suados suando suores
Em trajes meio menores
Ponte do Yburapuitan
Atravessando o rio e a História do Rio Grande
Café vitrolortofonizado
Londres do futuro
Pecuaríssima
Cabeça
de
Comarca

Nos versos acima, nota-se a assimetria, o desprezo da rima, a busca pelo estranhamento. Outro elemento perceptível no poema "Alegrete" (p. 83) é a presença do belo feio, do grotesco e do obscuro: "Da coxilha da cozinha purgatorial / Do diabo rengo em pessoa" (p. 83). No "Manifesto técnico da literatura futurista", Marinetti enfatiza:

gritam-nos: "Vossa literatura não será bela! Não teremos mais a sinfonia verbal, de harmoniosos embalos, e de cadências tranquilizantes!" Isto é

bem compreensível! Que fortuna! Nós utilizamos, ao contrário, todos os sons brutais, todos os gritos expressivos da vida violenta que nos cerca. Façamos corajosamente o "feio" em literatura e matemos de qualquer maneira a solenidade. (MARINETTI *apud* TELLES, 1987, p. 95)

Outras ocorrências do belo feio podem ser observadas em "Para a história" (p. 61), "Costurou-lhe os intestinos / Com uma agulha de compor sacos" (p. 61) e, em "Rio de Janeiro" (p. 79), "Com o Homero Cruz chefiando / Prontamente as pompas fúnebres" (p. 79). A busca pelo feio e grotesco caracteriza, principalmente, a ruptura com o belo ideal buscado pelos românticos.

O trabalho com a linguagem é, sem dúvida, uma das principais propostas do movimento modernista, e Tyrteu Rocha Vianna, nesse sentido, é expoente entre os nossos modernistas. Entre as características mais marcantes de sua produção, estão o uso de neologismos e palavras compostas por justaposição em todos os poemas de ambas as partes do livro. Os neologismos, em sua maioria, derivam de substantivos com o intuito de formar verbos e adjetivos: "Sino na torre atrasadeira do relógio só" (p. 39); "Havia ipês floridos corderrosando" (p. 43); "Pontofinalizando" (p. 49); "O espadagal subintendente barbicachudo" (p. 61); "Conselhos deputadais libertadores" (p. 71); "Café vitrolortofonizado" (p. 83); entre tantos outros. As palavras compostas – algumas também constituindo neologismos – também são abundantes: "Do capataz bandaoriental D. Fulano" (p. 47); "E reconciliatório marechalsetembrínico" (p. 63); "Brigadores da briga espartoateniana" (p. 71); "E a superabundância de mulatas" (p. 73); "Pasmaceira domingueira são paulistanal" (p. 81); "Dordecorneal" (p. 85).

Tyrteu Rocha Vianna explora, ainda, em termos de linguagem, o uso de versos em que o mesmo radical é aproveitado na formação do

adjetivo, do verbo e do substantivo, muitas vezes, inventados, contribuindo para a musicalidade do verso, com aliterações e assonâncias. É o caso, por exemplo, do poema "Recordações" (p. 53), com "Hipotéticas hipóteses relatoriais" (p. 53); do poema "Anúncio Carapuçal" (p. 55), com "Os mistérios misteriais / Misteriosais / Falatorianos / Faladissimamênticos" (p. 55) e do poema "Alegrete" (p. 83), com "Suados suando suores" (p.83). O autor ainda faz uso de castelhanismos e estrangeirismos: "Ajutório de Garibaldi dei due mondi" (p. 53), do poema "Recordações" (p. 53); "Por su mala cabeça" (p. 59), do poema "Marcação" (p. 59); "Depois das fitas cow-boys da Universal" (p. 39), do poema "São Chico" (p. 39); "E dos menus em cinco línguas" (p. 79), do poema "Rio de Janeiro" (p. 79).

Outra característica buscada pelos modernistas é a exploração da fala coloquial e sua reprodução escrita tal qual ocorre na oralidade. O uso da oralidade, na poesia gaúcha, no entanto, não surge apenas com os modernistas⁸. Bertussi afirma que "a exploração do popular, da oralidade, do dialeto regional, que já nos vem do movimento romântico, é muito acentuada na gauchesca, que faz questão de frisar o linguajar da região, um de seus traços mais relevantes." (2009, p. 86). O poema "No Galpão" (p. 47) traz marcas de oralidade e a inserção do discurso direto no poema: "Mas não foi eu que o sobreintendente/ Ia prender na cadeia / Como desencaminhador da fia mais moça" (p. 47). Outra ocorrência está em "Para a história" (p. 61): "O sujeito ou indivíduo que / Atravessá os trio / Vorta pelo mesmo conseguinte / E a murta é cincão" (p. 61).

A crítica e a denúncia dos problemas sociais e econômicos também aparecem nos versos de Tyrteu, contribuindo para a desconstrução do mito do gaúcho, visto somente em sua idealização pelos românticos. A denúncia da decadência econômica e da corrupção

⁸ Veja-se, por exemplo, o uso da oralidade na poesia de Amaro Juvenal, em *Antonio Chimango* (JUVENAL, 1998), cuja primeira edição data de 1916.

política aparece em "Recordações" (p. 53): "Meu Pai respondente / Sentado me dizia / É o regime econômico vaga magra / Das tetudas economias invisíveis / Do dinheiro municipal calotíssimo" (p. 53). O uso do diminutivo também contribui para a crítica e a ironia: em "Recordações" (p. 53), no verso "Ditadurazinha desgovernamental de Trois...tky", o poeta compara o governo do Rio Grande do Sul a uma ditadurazinha, fazendo alusão ao revolucionário bolchevique Trotsky (BERTUSSI, 2009).

Bertussi (2009) chama a atenção para a relação da poesia de Tyrteu Rocha Vianna com o leitor. De fato, o papel do leitor no modernismo deve ser, sem dúvida, mais ativo do que o papel do leitor no romantismo, visto que se exige mais para a compreensão (ou para as múltiplas compreensões) dos sentidos dos poemas. De acordo com Bertussi (2009, p. 178), "não será um leitor comum que poderá desvelar o sentido dos seus versos, pois se vai exigir dele a habilidade de montar as peças de um verdadeiro quebra-cabeça, representado por uma nova forma metonímica e fragmentária de ver a realidade".

A prevalência da técnica na linguagem, as ambiguidades e os estranhamentos, a destruição da ordem lógica dos períodos, os neologismos e as metáforas da poesia de Tyrteu Rocha Vianna renderam-lhe muitas críticas e antipatias, principalmente por parte dos regionalistas gaúchos. Entretanto, não se pode negar a importância dessa figura nas letras sul-rio-grandenses e sua influência para o ainda incipiente modernismo gaúcho do início do século XX.

Diante das características observáveis na obra de Tyrteu Rocha Vianna, é possível afirmar que o autor, como os demais autores do grupo modernista gaúcho, manteve em sua produção algumas tendências tradicionais e alusivas ao universo simbólico da campanha. Trata-se, no entanto, de ocorrências tímidas e em número inexpressivo se comparadas aos aspectos modernistas da obra do poeta. Para Bertussi (2009, p. 86),

o quanto a poesia regionalista gaúcha de 1922 a 1932 preservou da tradição, explorando o culto do passado, a sentimentalidade romântica, a visão apológica do universo regional, com a decorrente mitificação do tipo regional, a dicotomia campo/cidade, como respectivamente o lugar da felicidade e da degradação, o forte sentimento telúrico e a exploração da fala regional e popular e o quanto se engajou no Modernismo e suas propostas de atualização e transculturação antropofágica, só o exame de seus mais destacados autores poderá dizer.

A partir desse exame feito na obra de Tyrteu Rocha Vianna, parece não restar dúvida quanto à importância da sua contribuição tanto na manutenção de alguns elementos regionais tradicionais quanto na inovação e na modernidade de seus versos.

Referências

ANDRADE, Mário de. **Poesias Completas**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, v. 1.

ARENDT, João Claudio. Do outro lado do muro: regionalidades e regiões culturais. **Rua**. Unicamp, n. 18, v. 02, 2012. Disponível em: <<http://www.labeurb.unicamp.br/rua/pages/home/capaArtigo.rua?id=136>>. Acesso em: 11 jul. 2013.

BERTUSSI, Lisana. **Literatura gauchesca: do cancionero popular à modernidade**. Caxias do Sul: Educs, 1997.

_____. **Tradição, modernidade, regionalidade: poesia regionalista gauchesca de 1922 a 1932**. Porto Alegre: Movimento; Caxias do Sul: Educs, 2009.

_____. **Poesia gauchesca**: as fontes populares e o romantismo. Caxias do Sul: EducS, 2012.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CESAR, Guilhermino. A vida literária. In: KREMER, Alda Cardoso et al. **Rio Grande do Sul**: terra e povo. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1969.

JUVENAL, Amaro. **Antônio Chimango**: poemeto campestre. 25. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1998.

KICH, Bruno Canísio. **Pequena enciclopédia gaúcha**. 2. ed. Porto Alegre: Corag, 2011.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **Modernismo no Rio Grande do Sul**: materiais para o seu estudo. São Paulo: Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

SANTOS, Rafael José dos. Relatos de regionalidade: tessituras da cultura. **Antares**: letras e humanidades. Caxias do Sul, n. 2, 2009, p. 5-26.
Disponível em:
<<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/viewArticle/399>>. Acesso em: 20 jul. 2013.

SCHÜLER, Donaldo. **A poesia no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

VIANNA, Tyrteu Rocha. **Saco de Viagem**. Organização de Ítalo Marcon. 2. ed. Porto Alegre: IEL: EDIPUCRS, 1993.

O JANTAR DO BISPO E A NARRATIVA EXEMPLAR DE SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

Fabiana Miraz de Freitas GRECCO¹

RESUMO: O presente artigo analisará o conto *O Jantar do Bispo*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, parte integrante do livro “Contos Exemplares”, de 1962, sob a perspectiva da narrativa exemplar proposta por Susan Rubin Suleiman em seu estudo do *roman à thèse*, intitulado *Authoritarian Fictions – The Ideological Novel as a Literary Genre*, 1993. Juntamente a essa análise, levantaremos questões pontuais sobre o engajamento da escritora portuguesa e a maneira como trabalha o realismo e o realismo fantástico em seus contos, lançando mão dos escritos de Roland Barthes, Gerard Genette, Tzvetan Todorov, entre outros. Pretendemos, portanto, apresentar a narrativa exemplar de Sophia Andresen, de modo que se possa perceber todos os recursos utilizados por ela ao escrever com a finalidade de sublinhar um *exemplum*. As narrativas de “Contos Exemplares” são, assim como as “Novelas Exemplares” de Miguel de Cervantes, uma sátira à sociedade de sua época e o conto aqui apresentado, em específico, marca com ironias e caricaturas, o desdém da autora a todo tipo de manipulação e corrupção, política e religiosa.

PALAVRAS-CHAVE: Conto. Narrativas exemplares. Realismo. Engajamento.

¹ Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de Assis. Departamento de Literatura. Assis/ São Paulo. CEP 19800-00. Email: mirazfabi@gmail.com. Projeto financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo/ FAPESP.

Introdução

A voz sobe os degraus
Oíço a palavra alada impessoal
Que reconheço por não ser já minha.
(ANDRESEN, 2011, p. 848)

A poeta e contista portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen publicou cerca de 20 livros de poemas, dentre eles destacam-se “Dual”, 1972; “Livro sexto”, 1962 e “O nome das coisas”, 1977, tendo esse último recebido o prêmio Teixeira de Pascoais no mesmo ano da sua publicação. Também recebeu o *Prêmio Camões* pela totalidade de sua obra, em 1999. No campo da ficção, publicou em vida dois livros de contos, intitulados “Contos Exemplares”, 1962 e “Histórias da Terra e do Mar”, 1984, além de narrativas infantis, tais como “A menina do mar”, 1958 e “O cavaleiro da Dinamarca”, 1964. Dedicou-se também às traduções, contemplando de Dante, a Shakespeare e a Paul Claudel. Postumamente foi editado o livro de contos “Quatro contos dispersos” (2008), contendo contos extraídos de revistas e jornais literários.

Os contos de Sophia nos encantam pela relação que estabelecem com o real, embora sem “quebrar a imaginária linha” (ANDRESEN, 2004, p. 105). Geralmente situada na fase do neorrealismo português, Sophia acreditava que através da literatura é possível delinear o real, mas não representá-lo, e sim libertar-se dele. É esse “novo desenvolvimento realista”, que “procura também vazão através de uns percucientes *Contos Exemplares*” que irá permear toda a obra de Sophia Andresen (SARAIVA & LOPES, 1973, p. 1134).

De acordo com Maria Alzira Seixo, na *Revista Colóquio Letras* do ano de 1984, os contos de Sophia denotam a grande capacidade da autora também ao escrever narrativas. O prestígio de Sophia como contista está na “escrita linear, de sintagmática narrativa

aparentemente simples” (*Idem*). Todavia, segundo a estudiosa, a linearidade e a simplicidade complexificam-se com a “leitura consciente e informada, em múltiplos e divergentes eixos da vectorização semântica do texto; e as breves páginas de um conto de Sophia convertem-se (...) numa espécie de programações discursivas densas e despojadas” (*Idem*).

Em entrevista a Eduardo do Prado Coelho (In: ICALP – Revista, nº6, 1986, p. 60-77), Sophia revela temer o que possa vir a surgir de seus contos:

Há um conto que se eu o acabar, talvez me liberte de muitas coisas, mas tenho tanto medo... Até porque... é tudo muito esquisito! Começam a aparecer coisas terríveis, sabe?, nos contos. Há um conto em que há um homem condenado à morte e as coisas que começam a aparecer à roda desse homem condenado à morte são assustadoras... São coisas que eu sabia mas que talvez não tenha consciencializado ou enfrentado. Vêm dos... sabe que em Delphos o Python ficou a apodrecer – o Apolo não o enterrou... O Mal não está enterrado (*Idem*).

A obra de Sophia é marcada pela polaridade, ou seja, há nela a existência de dois polos, que se repelem, mas que ao mesmo tempo se complementam. A existência de um *Mal* que deve ser repellido e complementado por um *Bem*, está presente em toda a sua obra, visto o que expôs acima: “Apolo não o enterrou”. Essa polaridade tem toda a sua base extraída da mitologia grega, advém do início da criação: *Caos* e *Cosmos* regem sua escrita literária. Na explicação do estudioso da obra andreseana Luís Ricardo Pereira (1993), é essa a característica *Dual* de sua obra e também a reunião do mítico e do simbólico:

Por isso, a dimensão lexical é, antes de mais, essencial, podendo ser subdividida, de acordo com as coordenadas que manifesta, em dois espaços semânticos, que se cruzam e penetram entre si como duas forças vitalizadoras do princípio da criação (PEREIRA, 2003, p. 107).

Os Contos Exemplares de Sophia Andresen não fogem a essa regra, ainda mais por se tratarem de textos ditos exemplares. Os contos iniciam-se com uma epígrafe retirada das Novelas Exemplares de Miguel de Cervantes, traçando um intertexto com as narrativas do escritor espanhol do século XVI. No prólogo, do qual Sophia retira um excerto para compor sua epígrafe, Cervantes adverte o leitor sobre o caráter exemplar dos escritos que compõem o livro, explicando-o:

“Heles dado el nombre de exemplares, y si bien lo miras no hay ninguna de quien no se pueda sacar um ejemplo”. ANDRESEN, 2006, p. 09.

No prólogo de suas Novelas Exemplares, Cervantes as define como “exemplares”, pois de cada uma ou mesmo do conjunto todo se pode tirar um exemplo proveitoso. As narrativas, segundo o autor, “não têm pé, nem cabeça, nem miolo ou coisa parecida”, não podendo o leitor cuidadoso ou descuidado, leva-las a mau pensamento de tão honestas que são. Além disso, Cervantes alerta para o conteúdo orientado pela “razão e preceitos cristãos” (SAAVEDRA, 1970, p. 10).

Mantendo o intertexto com as novelas de Cervantes, Sophia também orienta suas narrativas pela razão e preceitos cristãos, embora revestidos de um novo significado, mais voltado para as questões sociais, ligado ao movimento contra a ditadura do Estado Novo de

Salazar, discutindo a relação da aristocracia, da burguesia e do povo portugueses durante esse período sombrio de sua história.

Aqui, o cristianismo é pensado na forma de um embate entre a realidade burguesa e uma consciência comunista desperta nos padres. Assim, O Jantar do Bispo é um conto próximo da parábola bíblica, onde há a marcação clara entre o bem e o mal. Deus e Diabo estão presentes e intervêm na narrativa, mas por meio de uma intervenção fantástica. No entanto, antes de ser uma narrativa religiosa, o conto em questão é uma narrativa de caráter social.

Publicado pela primeira vez em 1962, os “Contos Exemplares” de Sophia Andresen são narrativas combativas, que retratam um momento histórico negativo de Portugal, dominado por um regime político opressor. “O Jantar do Bispo” é um conto essencialmente social, que reflete sobre a velha aristocracia portuguesa, a ridícula burguesia dominante da época e a miséria do povo, além de expor a corrupção do clero, as injustiças por ele cometidas, problematizando seu grau de culpabilidade e arrependimento.

O Jantar do Bispo: escrita engajada?

“Tenho medo de tudo. Só não tenho medo da polícia. Só não tenho medo da política. De resto, tenho medo de tudo. Tudo é pra ter medo! Vivemos sempre rente à deriva e a destruição corre atrás de nós”.

(ADRESEN, Sophia M. B. *Escrevemos poesia para não nos afogarmos no cais*, 1982, p. 185).

O conto “O Jantar do Bispo” está dividido em três partes. A primeira parte do conto expõe a situação intranquila em que se observa o Dono da casa em relação ao Padre de Varzim, um pároco recém-chegado que tem ideias subversivas, quase comunistas. O Bispo, num jantar oferecido pelo Dono da casa é persuadido por ele e pelo “Homem Importantíssimo” a transferir para uma paróquia distante o padre novo que atemorizava o Dono da casa, realizando assim, uma “venda”: por um novo teto para a Igreja de “Nossa Senhora da Esperança” o Bispo recebe um cheque do Dono da casa e outro cheque do “Homem Importantíssimo” e em troca ele teria que transferir o padre novo de paróquia.

Na segunda parte do conto, aparece na casa “um pobre de pedir”, que insistentemente pede aos empregados do Dono da casa que o chamem, pois precisa muito falar com ele. No entanto, como é pobre seu pedido não é atendido. Já na terceira parte do conto, o Bispo, arrependido de sua ação, tenta desfazer a “compra”, caindo em si e enxergando seu ato vil.

Seus personagens principais não possuem nome, são chamados pelos seus títulos e posses ou pela falta deles, ou seja, há o “Dono da casa”, o “Bispo”, o “Homem Importantíssimo” e um “pobre de pedir”, que constituem o eixo principal da trama. As personagens secundárias todas possuem nome próprio, como as criadas Júlia, Mariana e Joana, por exemplo. Por meio desse recurso utilizado pela autora, podemos verificar a oscilação entre o simbolismo (quem tem poder: Dono da casa, “Homem importantíssimo” simbolizando o mal, e quem luta contra esse poder: “Padre de Varzim”, “Bispo”, “pobre de pedir” simbolizando o bem) e o realismo presentes na narrativa.

De acordo com Susan Suleiman (1993), em seu estudo sobre as narrativas exemplares, o *exemplum* é uma figura da retórica clássica que procura, por meio da persuasão por indução ou mesmo da argumentação por analogia, transmitir uma moral. Nas palavras da

autora, a definição de “exemplar” em si, revela a estrutura da narrativa que faz uso dessa figura retórica:

The term *exemplum* (Greek *paradeigma*) designated persuasion by induction, or argument by analogy (in contrast to the *enthymeme*, or persuasion by deduction). As its name implies, the *exemplum* was an example offered by the orator to his public; it took, most often, the form of a comparison or of a historical allusion from which the orator drew conclusions relative to the present (SULEIMAN, 1993, p. 27).

As narrativas exemplares de acordo com Suleiman, operam a favor de uma única interpretação, pois sua estrutura corresponde ao seguinte modelo: o discurso narrativo que conta uma história, o discurso interpretativo que comenta a história a fim de expor seu significado e o discurso pragmático que se dirige de forma imperativa ao receptor do texto. Como exemplos desse esquema, Suleiman apresenta a parábola bíblica e a fábula.

“O Jantar do Bispo” é, portanto, um texto de caráter axiológico, pois demonstra uma dualidade bem definida, expõe os valores morais predominantes de uma sociedade. A axiologia faz parte da escrita *dual* de Sophia Andresen, visto que declara não ser possível, numa relação justa com o real, separar a ética da estética: “A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida (ANDRESEN, 2012, p 841-842). Ideia essa complementada em entrevista a Miguel Serras Pereira, para o Jornal de Letras, Artes e Ideias, 1985:

Para mim, é muito difícil separar uma ética de uma poética. Ética e Poética, ambas são a busca de uma relação justa com o real, e o real

é aquilo que emerge e se manifesta. Em termos terrestres, é tudo aquilo e que se manifesta e que eu posso apreender. De facto tenho uma grande confiança no olhar. Soljénitsine diz que uma pessoa inteligente acredita não no que ouve, mas no que vê (MOURÃO, 2010, p. 190).

A investigação dos princípios morais dos personagens e das suas condutas individual e social se dá por meio dos atos de fala, do foco narrativo, dos recursos retóricos, dos detalhes ou pormenores e do fantástico implicados na construção da narrativa. Assim, são empregados no conto atos de fala ilocutório e perlocutório, visto que pretendem produzir um efeito no receptor. Sobre a ação desses atos de fala na parábola bíblica, Susan Suleiman explica:

An illocutionary speech act is defined first of all by the object or aim – in other words, by the manifested intention – of the speaker. Promising, asking, praying, affirming, greeting, thanking, or commanding are illocutionary acts that are distinguished from one another by the intention they manifest: by asking a question, one manifests the intention of showing one's gratitude, etc (...) If illocutionary acts are defined in terms of the effect they produce on a listener: persuading, convincing, frightening, making someone act in a certain way, are perlocutionary acts (SULEIMAN, 1993, p. 26).

A tentativa de convencer e persuadir em “O Jantar do Bispo” se expressa por meio de afirmações, promessas, questionamentos, pedidos realizados pelos próprios personagens. Pouco é conferido ao narrador,

no que se refere às opiniões definidas. Cada um dos personagens apresenta suas razões e opiniões, há certa abertura providenciada pela relação entre o narrador e os personagens que permite a ele isentar-se de um fechamento total da narrativa. A dicotomia Bem e Mal é apresentada, mas não resolvida.

A falta de um fechamento explícito no conto exemplar de Sophia é o que o torna reflexivo, característica proporcionada pelo discurso, pois não há no encerramento da narrativa uma “moral da história”, própria da parábola ou da fábula. Em “O Jantar do Bispo”, temos um discurso em terceira pessoa, no qual se confundem as falas e os pensamentos dos personagens e do narrador, pois há falta de sinalização gráfica que delimite os seus “lugares” dentro da narrativa. De acordo com Roland Barthes, o discurso indireto-livre seria aquele discurso em que os personagens podem se revezar na emissão do texto e cuja definição Barthes enquadra dentro das três concepções da comunicação narrativa:

A terceira concepção, a mais recente, preconiza que o narrador deve limitar sua narrativa ao que podem observar ou saber os personagens: tudo se passa como se cada personagem fosse um de cada vez o emissor da narrativa (BARTHES, 1972, p. 48).

Esse revezamento é percebido no texto, de forma que é possível flagrar alguns pensamentos do Dono da casa na primeira parte do conto, apesar de suas opiniões e juízos de valor estarem presentes na narrativa de forma ambígua, não sendo possível diferenciar com exatidão de quem são aquelas opiniões, do narrador ou do próprio personagem: “Isto desafiava o uso, o costume. Já nem era virtude: era desordem, anormalidade, bolchevismo” (ANDRESEN, 2008, p. 49).

Ainda sobre o Dono da casa, deparamo-nos com a frase “Mas o pior de tudo era a missa de domingo” (*Idem*). A expressão “o pior de tudo”, assim como outras que estão sem sinalização ou indicação de a quem pertencem, podem ser atribuídas ao personagem em questão, pois partilham da sua visão de mundo, do seu vocabulário particular, sempre pejorativa ao falar dos pobres, contrário a qualquer ideia que poderia parecer *subversiva*, ou que possa desestruturar a ordem estabelecida, como na descrição do primo Pedro:

Pois o primo Pedro tinha opiniões subversivas: defendia a democracia, a liberdade de imprensa, o direito à greve e costumava citar o catecismo dizendo que não pagar o justo salário a quem trabalha é um pecado que brada aos céus (ANDRESEN, 2008, p. 54).

Outro exemplo desse discurso está na passagem em que o Bispo reflete sobre o teto da igreja e o pedido que deseja fazer ao dono da casa: “Pedir é uma coisa difícil. E tanto mais difícil quanto mais aquele a quem se pede é rico e poderoso” e “Mas quem pode confiar na generosidade de um homem virtuoso?” (ANDRESEN, 2008, p. 54-55). É essa pequena distância entre o personagem e o narrador que se encontra nesses pequenos flagrantes de pensamentos tanto do Dono da casa quanto do Bispo, e que marca a flexibilidade do texto e expõe os pontos de vista antagônicos dos personagens.

Por sua vez, as descrições presentes no conto também revelam muito a respeito dos personagens. De acordo com Gerard Genette, a descrição não é mais mera decoração ou “recreação narrativa”, pois a partir de Balzac, tornou-se elemento-chave na percepção dos personagens:

A segunda grande função da descrição, a mais claramente manifestada hoje, porque se impôs, com Balzac, na tradição do gênero romanesco, é de ordem simultaneamente explicativa e simbólica: os retratos físicos, as descrições de roupas e móveis tendem, em Balzac, e seus sucessores realistas, a revelar e ao mesmo tempo a justificar a psicologia dos personagens, dos quais são ao mesmo tempo signo, causa e efeito (GENETTE, 1972, p. 264-265).

Detalhes como os encontrados quando é descrita a casa do Dono da casa, fixam-se como uma “descrição significativa”, pois ela exerce as funções explicativa e simbólica, que revelam e justificam a psicologia dos personagens. O que, para Barthes, configurar-se-ia apenas como um “efeito de real”:

É a categoria do real (e não os seus conteúdos contingentes) que é então significada; noutras palavras, a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz um efeito de real, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade (BARTHES, 2012, p. 190).

O pormenor leva o leitor até o personagem, revelando muito sobre sua psicologia, suas atitudes e comportamentos, como podemos notar na passagem abaixo reproduzida, na descrição da casa:

Mas dentro já qualquer coisa rompia a harmonia. Móveis pomposos, falsos e doirados, tinham sido acrescentados às antigas mobílias escuras. Um estranho novo-riquismo invadia devagar a antiga, simples e austera nobreza. Um excesso de tapetes escondia a doce madeira do chão. Cortinas complicadas injuriavam o brilho frio do azulejo e a casta cal das paredes. E sobretudo _ ai!, sobretudo _ os retratos do Dono e da Dona da Casa, rosados e estilizados, sentados num cadeirão torcido, ao lado dum jarrão da China, contrastavam amargamente com os retratos secos e sombrios dos antepassados. Mas o Dono da Casa não dava por este contraste e gostava de se ver, rosado como um fiambre e com as mãos afiladas até a maravilha, ao lado dos seus avós (ADRESEN, 2008, p. 51).

Por meio de todos esses detalhes ironicamente injetados à narrativa, nota-se a figura fútil e ridícula do Dono da Casa, como também, a transição da “nobreza” ou aristocracia portuguesas à burguesia ou, nas próprias palavras da autora, “novos-ricos”. O exagero burguês, o materialismo, é trazido à narrativa com brilhante ironia, especialmente quando o narrador compara as faces rosadas do Dono da casa a um “fiambre” (presunto). Aqui o narrador transparece toda a sua crítica a essa esfera da sociedade, deixando escapar um “ai!” frente à futilidade dessa.

Desse modo, o detalhe não só fornece ao texto um “efeito de real”, mas também atua na compreensão do personagem. Para a autora, a escrita é essa perseguição do real, tanto em seus contos quanto em

seus poemas, a atenção dada aos detalhes, às coisas circundantes sempre a guiou de encontro ao real:

foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso. E se a minha poesia (...) evoluiu, evoluiu sempre dentro dessa busca atenta (2008, p. 78).

Entretanto, o real para Sophia deve servir de instrumento capaz de propiciar ao homem a sua liberdade. De fato, os contos exemplares propõem uma luta contra o “espantoso sofrimento do mundo”, mundo no qual o homem se distancia da verdade, soterrado por desigualdade e mentira. Para alcançar a verdade que busca, a autora lança mão tanto do real quanto do irreal. Essa oscilação entre um mundo sensível e outro presumível traz à obra de Sophia uma maior flexibilidade e abertura interpretativa.

A ambiguidade gerada pela presença do fantástico no conto relaciona-se aos personagens “Homem Importantíssimo” e “pobre de pedir”. Há uma aura de mistério que os acompanha por meio das descrições do espaço ficcional, seja na forma de tempestades, seja na forma das sombras na parede.

Seria “Deus e o Diabo”? Ou somente “pobres e ricos”? O que se sabe sobre esses dois personagens que desaparecem magicamente, sem explicações, são os pensamentos que envolvem a consciência do Bispo e sua culpa por ter aceitado os cheques em troca da substituição do padre tido como comunista, e também as conversas das empregadas reunidas na cozinha da casa, revelando suas crenças religiosas acerca de Deus e do Diabo.

A oposição Bem e Mal, “Homem Importantíssimo” e “pobre de pedir”, constituem a característica dual da obra de Sophia: caos e

cosmos. O caos causado pelo poder, pela contaminação do mundo pelo capitalismo, pela burguesia, pelo individualismo e pela injustiça atua de um lado da narrativa, e do outro lado a busca pela liberdade do ser humano, verifica-se nas ideias de simplicidade, de luta pela igualdade e pela justiça, perseguindo uma “inteireza do ser”, pois esse é, para a autora, o exercício continuado da procura da verdade” (MALHEIRO, 2008, p. 90).

Sobre a ambiguidade que o caráter fantástico gera na narrativa podemos identificar, na definição de Tzvetan Todorov sobre o gênero, essa hesitação que encontramos no conto: a incapacidade de poder afirmar ou refutar a presença do sobrenatural:

O fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor (...) quanto à natureza de um acontecimento estranho. Esta hesitação pode se resolver seja porque se admite que o acontecimento pertence à realidade; seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão; em outros termos, pode-se decidir se o acontecimento é ou não é (TODOROV, 1975, p. 166).

A decisão, portanto, de acordo com Todorov, é conferida ao leitor. Em “A morte do autor”, Barthes problematiza a respeito da unidade do texto, que segundo ele está no seu destino e não na sua origem. A proposta de Barthes é que se equiparem autor e leitor, pois “jamais a crítica clássica se ocupou dele; para ela não há outro homem na literatura a não ser o que escreve” (BARTHES, 2012, p. 64).

Dessa forma, o leitor encontrará no conto “O Jantar do Bispo”, uma narrativa linear, porém contendo algumas analepses ou *flashback*, que contribuem na explicação das ações das personagens: o Dono da casa relembra o porquê de não simpatizar com o novo padre, explicando

a sua aversão e medo das atitudes daquele, pois elas poderiam por em risco a solidez de suas posses.

No nível retórico, a comparação e a metáfora são frequentes e merecem atenção, pois atuam no texto como um modelo, já que, neste caso, implica-se em uma narrativa exemplar. As figuras retóricas mais presentes no conto são as dotadas de dupla referência, ou seja, redescrevem a realidade. Em “O abade de Varzim era uma pobre sombra”, “gesticulando como um grande polvo”, “rosado como um fiambre” encontramos algumas metáforas e comparações que reforçam estereótipos ou aumentam a dimensão de mistério.

A anáfora é outra figura retórica presente na narrativa: “Havia muito tempo que Varzim era *pobre* e sempre cada vez mais *pobre*”; “os párocos de Varzim aceitavam com *paciência*, sempre com mais *paciência*”; “*As suas* conveniências, *as suas* comodidades, *as suas* vantagens (...) *as suas* razões e *a sua* justiça” (ANDRESEN, 2008, p. 47). Essa figura sublinha a separação entre ricos e pobres, entre coletivo e individualismo, entre o poder e a falta dele, entre bem e mal, reforça, ainda, a dedicatória dos contos exemplares: “Para o Francisco que me ensinou a coragem e a alegria do combate desigual” (ANDRESEN, 2008, p. 07).

Sobre o materialismo e a burguesia, Sophia já se declarava expressamente contra essa destruição dos valores verdadeiros, e em “Arte poética III” e como resposta a essa esfera da sociedade, profere, no discurso feito em 1964, na Sociedade Portuguesa de Escritores por ocasião da entrega do Grande Prêmio de Poesia atribuído a “Livro Sexto”:

O tempo em que vivemos é de uma profunda tomada de consciência. Depois de tantos séculos de pecado burguês a nossa época rejeita a herança do pecado organizado. Não aceitamos a fatalidade do mal. Há um desejo e de verdade

que é intrínseco à íntima estrutura do poema e que não pode aceitar uma ordem falsa (ANDRESEN, 2011, p. 842).

Indissociável, portanto, é a época em que viveu de sua atividade literária. Seus ideais de liberdade e justiça fez com que a autora se empenhasse na defesa de valores essenciais à dignidade humana, o que a levou ao cargo de deputada pelo Partido Socialista, em 1975, e que justifica, no mesmo ano, no I Congresso de Escritores Portugueses, texto mais tarde intitulado “Poesia e Revolução”:

É a poesia que torna inteiro o meu estar na terra. E porque é a mais funda implicação do homem no real, a poesia é necessariamente política e fundamento da política. Pois a poesia busca o verdadeiro estar do homem na terra e não pode por isso alhear-se dessa forma de estar na terra que a política é. Assim como busca a relação verdadeira do homem com a árvore ou com o rio, o poeta busca a relação verdadeira com os outros homens. Isto o obriga a buscar o que é justo, isto o implica naquela busca de justiça que a política é (ANDRESEN, 1986, p. 75).

Em *Engagement* (1991, p. 54), Theodor Adorno fala da relação entre a obra de arte engajada e a obra arte autônoma, tomando como base para tal discussão, os escritos de Sartre e Bertold Brecht. Por definição de arte engajada e diferenciação entre ela e a arte tendenciosa, Adorno expõe o que se segue:

Teoricamente ter-se-ia que distinguir engajamento de tendenciosismo. A arte engajada no seu sentido conciso não intenta instituir medidas, atos legislativos, cerimônias práticas, como antigas obras tendenciosas contra a sífilis, o duelo, o parágrafo do aborto, ou as casas de educação correcional, mas esforça-se por uma atitude: Sartre, por exemplo, pela decisão, como condição do existir frente à neutralidade expectadora. A inovação artística do engajamento, porém, frente ao veredito tendencioso, torna o conteúdo em favor do qual o artista se engaja, plurissignificativo, ambíguo (Idem).

Sophia parte dessa mesma ideia de arte: ao passo que se distancia do panfletário, do tendencioso, vai revelando um conteúdo plurissignificativo e ambíguo, conteúdo esse que parte da subjetividade do próprio artista. Assim, para Sophia, “a ênfase no trabalho autônomo (...) é por si mesma de essência sócio-política” (ADORNO, 1991, p. 70):

O artista não é, e nunca foi, um homem isolado que vive no alto duma torre de marfim. O artista, mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência, influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino dos outros. Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação, pelo simples facto de fazer uma obra de vigor, de verdade e de consciência, ele irá contribuir para a formação duma consciência

comum. Mesmo que ele fale somente de pedras ou de brisas, a obra do artista vem sempre dizer-nos isto: que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser (ANDRESEN, 2011, p. 842).

A visão de Sophia sobre a Literatura e sobre o papel do escritor/poeta, portanto, é de que o artista modifica a vida a partir do momento que constrói uma arte consciente, falando ela de pedras ou brisas, atingirá o ser humano, pois “nos liberta do caos”, nos humaniza. Sua percepção da literatura como um direito do ser humano encontra comunhão com os escritos do crítico literário brasileiro Antonio Candido, quando ele elenca como bem incompressível para o homem, a Literatura:

A literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação (...) A Literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas (...) Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver (CANDIDO, 2004, p. 174-176).

Conclusão

Com fúria e raiva
Com fúria e raiva acuso o demagogo
E o seu capitalismo das palavras

Pois é preciso saber que a palavra é sagrada
Que de longe muito longe um povo a trouxe
E nela pôs sua alma confiada

De longe muito longe desde o início
O homem soube de si pela palavra
E nomeou a pedra a flor a água
E tudo emergiu porque ele disse

Com fúria e raiva acuso o demagogo
Que se promove à sombra da palavra
E da palavra faz poder e jogo
E transforma as palavras em moeda
Como se fez com o trigo e com a terra

(ANDRESEN, op. cit., p. 232).

Com a pura intenção de que fossem “exemplares”, Sophia escreveu seus contos respeitando muito o “modelo” desse gênero. A presença de analepses, da axiologia, da religiosidade cristã, entre outros elementos que foram destacados acima, fazem de suas narrativas exemplos e também denúncia de um período sombrio da história de seu país.

Para a autora, a palavra se torna algo sagrado, que não pode ser corrompida pelos demagogos: “capitalistas da palavra”. E é justamente esse “tipo” que é caricaturado em “O Jantar do Bispo”: um “homem

importantíssimo” e um “dono do mundo” que usam a palavra como poder de compra e venda, como moeda que garante que a ordem por eles estabelecida nunca seja modificada.

Mas é justamente no discurso e na intromissão do fantástico que estão o que poderíamos dizer, as inovações da autora. Ela permite, assim, que haja uma reflexão acerca do que é real e do que é irreal, do sensível e do presumível. “No ar” fica a história do padre de Varzim, e a decisão é do leitor a respeito do que ocorreu, pois como foi posto em epígrafe na introdução deste artigo, a voz que sobe as escadas já não é dela: “A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2012, p. 57).

THE BISHOP’S DINNER: THE EXEMPLARY NARRATIVES OF SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

ABSTRACT: This article will examine the short story of the Bishop’s Dinner, by Sophia de Mello Breyner Andersen, part of “Exemplary Tales”, 1962. We will work with the perspective of exemplary narrative proposed by Susan Rubin Suleiman in her *roman à thèse* study entitled “Authoritarian Fictions - The Ideological Novel as a Literary Genre”, 1993. As the same time we will analyse some questions about Sophia’s engagement and how she works realism and magic realism in her stories using the writings of Roland Barthes, Gerard Genette, Tzvetan Todorov, among others. We intend to present the Sophia Andersen exemplary narrative, with the intent of show all resources used by her in her writings in order to underline one *exemplum*. The narratives of “Exemplary Tales” are like the “Exemplary Novels” by Miguel de Cervantes: a society satire, in which the characters are marked with

ironies and caricatures showing the manipulation and corruption of political and religious kind.

KEYWORDS: SHORT STORIE. EXEMPLARY NARRATIVES. REALISM. ENGAGEMENT.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Contos Exemplares*. Porto: Figueirinhas, 2006.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética*. Alfragide: Editorial Caminho, 2011.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. 3ª Ed. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CUNHA, António Manuel dos Santos. *Sophia de Mello Breyner Andresen: Mitos Gregos e Encontro com o Real*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

GENETTE, Gérard. *Fronteiras da Narrativa*. In: MENDONÇA, António Sérgio Lima. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972, p. 255-274.

GINZBURG, Carlo. *A Micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difusão Editorial LTDA, 1989.

MALHEIRO, Helena. *O Enigma de Sophia - Da Sombra à Claridade*. Alfragide: Oficina do Livro, 2008.

ROCHA, Clara Crabbé. *Os “Contos Exemplares” de Sophia de Mello Breyner*. 2ª ed. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica – Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 1980.

SULEIMAN, Susan Rubin. *Authoritarian Fictions – The Ideological Novel as a Literary Genre*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

QUESTÕES DE HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA: UMA LEITURA DO POEMA *ADEUS*, DE ALMEIDA GARRETT

Lucilo Antonio Rodrigues¹

Resumo: O objetivo deste artigo é realizar um diálogo consistente entre os elementos internos do texto literário e o contexto histórico a partir da análise do poema *Adeus*, de Almeida Garret. Para a análise literária fizemos uso de algumas considerações sobre os efeitos de enunciação propostos por Diana de Barros no livro *Teoria semiótica do texto*. Para a investigação dos elementos intrínsecos aplicamos o conceito do sublime, em Kant, e o conceito do grotesco, em Kaiser, relatados por Massaud Moisés na obra "Dicionário de Termos Literários". Para a análise extrínseca, elegemos algumas considerações sobre a teoria das constelações de Benjamin.

Palavras-chave: historiografia literária; literatura portuguesa; Garrett

Introdução

A articulação entre os elementos extrínsecos, elementos formais e elementos intrínsecos em uma análise literária, por muitas razões, nem sempre é realizada nos Estudos Literários. Na maioria das vezes essa questão sequer é colocada como relevante; em outras ocasiões, a vinculação do texto ao contexto é apenas citada. Nesse último caso, o contexto histórico e social aparece apenas como uma moldura introdutória da análise literária.

Massaud Moisés (2003, p. 14), ao discorrer sobre essa questão, salienta que “a análise literária confina com a crítica e a historiografia literária”. Para ele toda crítica literária deve incluir a análise literária,

¹ Professor adjunto da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.
luciloterra@terra.com.br

uma vez que esta “fornece à crítica os dados indispensáveis a que ela exerça seu mister judicativo, mas nunca a substitui ou a dispensa” (2003, p. 15). Assim, a análise literária, no contexto da crítica literária, constitui uma preparação para outra leitura. No caso específico da historiografia literária a articulação entre análise literária intrínseca e o contexto histórico é imprescindível. Neste particular, Moisés faz a seguinte observação:

Na verdade, quer os textos, quer a análise são imprescindíveis à historiografia literária, mas tanto uns como outra *servem* aos objetivos precípuos da metodologia historiográfica. Noutros termos: o historiador literário não pode escapar de basear-se nos textos nem conhece meio de fugir (sendo lúcido) à obrigação de submetê-los ao crivo analítico; entretanto seu alvo não reside nos textos em si próprios, nem na análise, senão no arranjo deles conforme o critério do relógio ou dos estilos, tendo em vista discriminar os laços que prendem as obras que integram uma literatura. (2003, p. 15).

Em tal perspectiva, entende-se que o método da historiográfica literária não consiste em um exercício estéril de ordenamento de textos em uma sequência temporal, “segundo uma dada perspectiva”.

Comparando a historiografia literária com a crítica literária, Moisés chega a seguinte conclusão: o crítico literário se “vale da análise textual para alicerçar seus juízos, o historiador literário a utiliza para fazer História” (2003, p. 15-6). De qualquer forma, seja qual for a perspectiva, para Moisés, o texto pressupõe o contexto:

Um escrito constitui sempre um ser vivo, empregando regras (ainda que somente sintáticas), aberto aos influxos de fora, da cultura em que foi produzido, da Língua em que foi elaborado, da sociedade que o motivou, dos valores em vigência no tempo, etc. Se a tudo isso que o envolve, que lhe enforma a circunstância originária, se lhe atribuir o nome do *contexto*, é imediato depreender que, efetivamente, toda análise textual acaba sendo contextual. (2003, p. 17)

Concordando com as observações acima, neste artigo buscou-se realizar um diálogo produtivo e consistente entre os elementos internos do texto literário e sua relação com o contexto histórico a partir da análise do poema *Adeus*, de Almeida Garret. O argumento que norteou essa análise foi retirado do livro *História da literatura portuguesa*, de Antonio José Saraiva e Óscar Lopes. Para a análise literária fiz uso de algumas considerações acerca dos efeitos de enunciação propostos por Diana de Barros na obra *Teoria semiótica do texto*. Para a ancoragem dos elementos intrínsecos apliquei os conceitos de grotesco e sublime descritos por Massaud Moisés no contexto do pensamento de Kant e Kayser. Para a análise dos elementos extrínsecos elegi algumas considerações sobre a inscrição da imagem do tempo no espaço formuladas por Walter Benjamin, no âmbito da teoria das constelações.

1 O texto garretiano e o contexto histórico e social

Discorrendo sobre o individualismo romântico, António José Saraiva e Óscar Lopes tecem o seguinte comentário:

Quanto ao individualismo, aliás extremamente contraditório nas suas manifestações, costuma, apontar-se, quer a sua consonância com o derrubamento final das instituições e ideologias feudais absolutistas, e com o individualismo político e econômico de ideologia e âmbito burgueses; quer a sua reação a formas novas de envilecimento humano, e até paisagístico, acarretadas pela onnipotência do dinheiro, agora sem entraves à suas funções capitalistas, e pela revolução industrial da máquina a vapor alimentada a carvão. (SARAIVA; LOPES, 1975, p. 726-7).

O aspecto relevante nesta afirmação, tendo em vista os objetivos deste artigo, é a vinculação das manifestações do individualismo romântico às causas externas e não meramente estéticas. Saraiva e Lopes apontam uma complexidade de sentimentos contraditórios advindos de um acontecimento histórico, qual seja, o fim das instituições feudais e a emergência do estado burguês. Nesse particular são traçadas três linhas de força que não devem ser confundidas com o sentimento dominante no período romântico, mas como um complexo de sentimentos que orbitavam a atmosfera cultural da primeira metade do século XIX. Em primeiro lugar desataca-se o sentimento afinado com o derrubamento das “instituições e ideologias feudais absolutistas”. Tal sentimento, talvez dominante, estaria relacionado com todos aqueles que eram contrários aos valores ligados ao mundo aristocrático: burgueses, operários, profissionais liberais, produtores culturais, entre outros. A seguir, destaca-se o sentimento consoante com o “individualismo político de ideologia e âmbito burgueses”. Tal sentimento refletia, em grande parte, a visão de mundo burguesa e dos profissionais liberais, e, em menor medida, a visão de mundo de

produtores culturais e trabalhadores. O sentimento em dissonância com o progresso material, desencadeado pelas “novas formas de envilecimento humano” no âmbito da ideologia burguesa refletem, em parte, o ideário oposto à visão de mundo burguesa partilhado por operários, produtores culturais e os membros remanescentes da aristocracia.

O aspecto individualista e contraditório ocorre porque duas ou até três dessas linhas de força, podem ser detectadas em um único autor e, à vezes, em uma única obra. Se se considerar que a obra literária antes de ser uma manifestação estética é também um produto cultural e que, portanto, reflete e refrata, de maneira indireta o pensamento dominante de uma determinada época em um determinado grupo de pessoas, pode-se então concluir que, pelo menos no que diz respeito, ao círculo de produtores culturais da primeira metade do século XIX, na Europa, é possível pensar tal tipo de sentimento contraditório como um conflito de ideias: ora tendendo para uma visão de mundo favorável à burguesia, ora contradizendo-a, ora alinhando-se à visão de mundo da nobreza. Nesse particular os vocábulos *reflete* e *refrata*, usados por Bakhtin², no âmbito do dialogismo e no contexto da teoria do romance, representa bem a maneira como esse sentimento, em sua forma histórica, transita entre as formas específicas de manifestação da cultura romântica e o sentimento dominante de uma época em locais

² Jean-Paul Bronckart e Cristian Botan (2012) lançam sombras sobre a legitimidade da autoria de algumas obras de Bakhtin, sobretudo daquelas que tratam da questão do dialogismo e da polifonia. Os termos *refrata* e *reflete* a que aludi aparece na obra *Questões de literatura e estética*, cuja autoria, segundo os pesquisadores, deveria ser creditada não apenas a Bakhtin, mas também a Volóshinov. Apesar de reconhecer os méritos dessa recente pesquisa, nas referências bibliográficas e nas chamadas constará apenas o nome de Bakhtin, uma vez que na citada obra consta apenas o nome deste.

específicos e grupos sociais delimitados. É nesse sentido que chamo a atenção para o aspecto transitório, portanto, histórico, do diálogo entre a obra de arte e o horizonte histórico: por um lado, a obra reflete indiretamente o seu espaço exterior e, simultaneamente, refrata para esse mesmo exterior. Na esteira do pensamento de Bakhtin (1988) pode-se afirmar que as vozes presentes, por exemplo, em um romance, refletem indiretamente as vozes do meio social a que estão inseridas, mas, pela via estética (intrínseca à obra de arte) tais vozes são distorcidas e assim retornam (refletem) para o espaço histórico, influenciando as maneiras de ver a agir das pessoas que, sob determinadas condições, partilham o mesmo contexto social.

Voltando ao Romantismo, Saraiva e Lopes (1975, p. 729) observam que durante o período romântico “uma grande massa pede ao escritor, acima de tudo, idéias e sentimentos orientadores e que animem certos ideais colectivos”. Assim, o produtor literário tem uma oportunidade sem precedentes para se fazer ouvir “para espalhar sementeiras doutrinárias ou para provocar correntes emocionais de simpatia que ultrapassam as possibilidades dos pregadores religiosos” (1975, p. 730). Ora, é justamente este diálogo que se faz relevante: por um lado, a atmosfera favorável propiciada pela legitimação da figura do escritor na condição de porta-voz de um povo e de uma dada época e, por outro, a refração dessas mesmas vozes de um modo estilizado. Assim, o sentimento complexo e contraditório do Romantismo ao emergir das próprias demandas de uma época a ela retorna, perfazendo, desse modo, o percurso de sentido do sujeito romântico que acaba por servir de modelo, no trânsito entre o texto e o contexto, tanto para o escritor, quanto para as demais pessoas no espaço social.

No caso específico de Almeida Garret essa hipótese é defendida no documentário *Grandes livros, Viagens na minha terra*, em que se afirma que o percurso da personagem Carlos, protagonista do referido romance, se confunde com sujeitos historicamente constituídos: o escritor Almeida Garret e Dom Pedro IV (D. Pedro I no Brasil). O

sentimento complexo detectável em *Viagens na minha terra* é justificado na biografia do autor ao apresentar Almeida Garret como um homem dividido entre as causas do liberalismo burguês e a certa “pose” que denotaria a adesão a determinados padrões artistocráticos, como: aquisição de um título nobiliário (visconde), maneira de se vestir e de se comportar, mobília da casa (BOESCU, 2009). Essa observação de homem situado entre dois mundos também é compartilhada por Saraiva e Lopes: “Pela sua origem, é filho da burguesia que o império brasileiro fizera prosperar e que aderira às reformas pombalinas; e pela sua obra, onde a formação arcádica nunca deixou de se fazer sentir, é de um homem situado entre dois mundos”. (1975, p. 749).

2 O sublime e o grotesco

Ao discorrer sobre uma das características estéticas do Romantismo, Saraiva e Lopes (1975, p. 726) mencionam a justaposição entre o sublime e o grotesco. Advirto, porém, que, para fins propostos para este artigo, as categorias do sublime e do grotesco são pertinentes na medida em estas são constatadas na poesia de Garret e não porque seriam definidoras do estilo romântico.

O sublime e o grotesco foram e ainda são objetos de inúmeras controversas, por conseguinte, não se objetiva aqui retomá-los em toda a sua complexidade. Em uma das definições do sublime no *Dicionário de termos literários* (2004), essa categoria pode ser considerada pelo aspecto descritivo, “ora da natureza, ora dos sentimentos” (KANT, p. 453 apud MOISÉS p. 438). Nesse sentido o sublime pode ser tanto os “grandes carvalhos e sombras solitárias nos bosques sagrados” como o sentimento de grandeza do espírito ou do entendimento ou da verdade. Ou seja, a partir da descrição da natureza, passa-se para a concepção do sublime enquanto categoria do espírito ou das ideias. Assim, “o sublime corresponde ao que ‘é absolutamente grande’, entendido como ‘o que é

grande acima de toda comparação” (KANT, 1995, p. 92 apud MOISÉS, p. 439, grifo deste autor).

O grotesco, no mesmo dicionário, também pode ser caracterizado pelo aspecto descritivo:

Visualização do quimérico, do monstruoso, o grotesco escolhe da Natureza os répteis e animais noturnos (víboras, sapos e, notadamente, o morcego, grotesco por antonomásia); tem predileção pelo crânio humano, pelo macabro em geral, como provindo de um *id* em liberdade, a ponto de “o mundo grotesco causar a impressão de ser a imagem do mundo visto pela loucura”. (KAYSER, 1964. P. 224 apud MOISÉS, p. 215).

Assim, tal como o sublime, o grotesco, em seus aspectos descritivos, também abarca ora a natureza, ora os sentimentos humanos, como a loucura, a cegueira e a paixão desmedida. As imagens do grotesco, de acordo com Moisés, traduzem o sentimento de “angústia não perante a morte, mas perante a vida, que gera a destruição de toda a ordem ou orientação no tempo e no espaço” (2004, p. 215)

3 Análise do poema *Adeus*

O poema *Adeus* foi publicado em 1853 na obra *Folhas caídas*. Com relação a esta obra Massaud Moises (1990, p.130) tece as seguintes considerações: “[...] última das obras líricas de Garret e inspirada na paixão por Rosa Montúfar, Viscondessa da Luz. Mercê da intensidade passional e do amadurecimento dos recursos de expressão, o poeta atinge o ápice de sua intuição lírica, tornando-se o mais romântico que pôde”.

Longe de constituir um exagero, a questão biográfica em Garrett tem sido objeto de inúmeras investigações, tendo sido apontado também por Saraiva e Lopes: “O interesse biográfico sobreleva frequentemente nas *folhas Caídas* o interesse estético. O dramatismo das poesias “de situação” mostra por outro lado a força de pendor dramático de Garrett, nele muito mais considerável interessante que o pendor lírico” (1975, p. 779). Outro aspecto observado por Saraiva e Lopes na poesia de Garrett é o gosto pelas oposições e por um misto de autenticidade e teatralidade: “o poeta, como Carlos das *Viagens*, gosta de se apresentar sob a forma de um homem fatal perseguido por remorsos, e alternativamente como vítima sem remédio da mulher fatal, com ela despenhado no abismo da perdição”. (1975, p. 780).

Na análise a seguir buscaremos estabelecer uma relação entre as referidas oposições no âmbito do sublime e do grotesco com os argumentos históricos já delineados acima. Pensaremos essa relação como uma medida da “teatralidade garretina”, conforme a observação de Saraiva e Lopes.

O sublime e o grotesco em seus aspectos descritivos se apresentam no poema de Garrett de dois modos: como simples oposição (sublime *versus* grotesco) e como fusão, de acordo com o nível discursivo. Para analisar a relação entre essas duas categorias estéticas nos serviremos, como já foi assinalado, dos efeitos de enunciação propostos por Diana de Barros na obra *Teoria semiótica do texto*. Atentemos para quadro abaixo:

(BARROS, 2001, p. 57)

O esquema acima ilustra a hierarquia de voz no discurso: “[o] narrador é o delegado da enunciação no discurso em primeira pessoa. O sujeito da enunciação atribui ao narrador a voz, isto é, o dever e o poder narrar o discurso em seu lugar” (BARROS, 2001, p. 57). No quadro acima, portanto, o enunciador pressuposto, no caso o sujeito da enunciação, é aquele que delega a voz ao narrador, uma vez que “a enunciação conserva-se sempre pressuposta, nunca é manifesta no texto em que se projeta de diferentes formas e com diferentes fins”.

Adaptando esse quadro ao discurso poético presente no poema *Adeus*, tem-se a seguinte configuração: o narrador do discurso assume o papel do sujeito lírico e o narratário do discurso assume o papel da amada. Se utilizarmos a expressão “teatralidade” em um sentido semiótico chega-se a seguinte situação: o diálogo entre o sujeito lírico e amada situam-se em uma perspectiva interna em relação à dupla Enunciador-Enunciatário, desse modo, a fala do sujeito lírico que se dirige à amada é uma voz delegada, portanto, essa voz está subordinada à instância da enunciação.

O enunciador é o responsável último pela obra: é ele quem criou o discurso do sujeito lírico e projetou a instância da amada no âmbito deste mesmo discurso. Contudo se trata, ainda, de uma instância interna à obra, e não deve ser confundido com o autor real. A esfera na qual se situa o enunciador, apesar de ser parte do discurso, é aquela que mais se aproxima dos valores predominantes circunscritos a uma determinada época e lugar. No poema *Adeus*, o discurso do enunciador reflete e

refrata os valores que orbitavam a vida social do grupo dos produtores culturais da primeira metade do século XIX em Portugal.

O efeito de sentido desse texto, portanto, deve ser analisado tendo em vista, pelo menos, duas instâncias: uma interna, em que se observa a relação entre o sujeito lírico e a sua amada e uma mais externa em que se analisa os efeitos de sentido decorrente deste diálogo: desse modo, tem-se, simultaneamente, dois produtores e dois receptores do texto: o sujeito lírico e a amada (interno) e enunciador e o enunciatário (externo). Apenas para efeito dessa análise não serão utilizadas as categorias interlocutor – interlocutário.

Semioticamente falando, o sujeito lírico manipula a amada por “sedução”, pois atribui ao destinatário, a amada, uma imagem positiva e a si mesmo, uma imagem negativa. A manipulação, como sustenta Barros (2007, p. 33) “só será bem sucedida quando o sistema de valores em que está assentada for compartilhado pelo manipulador e pelo manipulado, quando houver uma certa cumplicidade entre eles”. No poema *Adeus*, o enunciador pressuposto fabrica uma voz dotada dos valores que orbitam em torno do discurso do arrependimento (o sujeito lírico) e uma instância receptora dotada dos valores relacionados ao discurso do perdão (a amada). Portanto, ambos, partilham do mesmo sistema de valores.

Adaptando os conceitos de sublime e grotesco a partir do esquema proposto, chegamos às seguintes conclusões: no nível mais interno o sujeito lírico designa a amada como sublime e a si mesmo como grotesco; no nível mais externo as marcas da enunciação deixa entrever que o sujeito lírico tenta construir para si uma imagem associada ao sublime. Conclui-se, assim, que, para a amada, o sujeito lírico é, contraditoriamente, sublime e grotesco; para o sujeito lírico, a amada é sublime. Vejamos a recorrência do sublime e do grotesco na sexta estrofe:

Oh! vai-te, vai, longe embora!
Que te lembre sempre e agora

Que não te amei nunca... ai! não;
E que pude a sangue frio,
Covarde, infame, vilão,
Gozar-te – mentir sem brio,
Sem alma, sem dó, sem pejo,
Cometendo em cada beijo
Um crime... Ai! triste, não chores,
Não chores, anjo do céu,
Que o desonrado sou eu.

(*Folhas caídas*, 2011, p. 8-9)

Nessa estrofe, em tom confessional, o sujeito lírico diz à amada que nunca a amou e se refere a ela como “anjo do céu” e a si mesmo como “covarde, infame vilão”, “desonrado”. Afirmar ainda que o seu ato é um “crime” praticado a “sangue frio”, “sem alma, sem dó, sem pejo”. Nas demais estrofes essa técnica vai se repetir de maneira sistemática. Assim, o sujeito lírico traça o seguinte perfil da amada “meigo azul de teus olhos” (primeira estrofe), “pérolas de preço” (sétima estrofe), “tua divina estrela” (oitava estrofe), “Alta está no firmamento/ Demais, e demais é bela” (nona estrofe), “Que volte a sua beleza/ Do azul do céu à pureza” (décima estrofe). Por outro lado, o sujeito lírico, de maneira enfática, desqualifica-se perante a amada em quase todas as estrofes: “mau coração meu” (primeira estrofe), “Sinto gerar a peçonha/ Do ulcerado coração” (segunda estrofe), “Mais negro e feio no inferno” (terceira estrofe), “Pedindo-lhe o rei-serpente!” (quarta estrofe), “E eu réprobo” (sexta estrofe), “Covarde, infame, vilão” (sétima estrofe), “ímundo cerdo voraz” (oitava estrofe), “Falso e vil o encantamento” (nona estrofe), “Nas trevas em que nasci” (décima estrofe). Nesses exemplos, observa-se, por um lado, a descrição da amada a partir de elementos ligados ao sublime e, por outro lado, a descrição do eu lírico a partir de elementos grotescos.

A análise do nível do enunciado revela um tipo de discurso confessional em que se constata o remorso e o arrependimento. O discurso do remorso e do arrependimento, revelado na confissão do sujeito lírico, entra em conflito quando se examina os possíveis efeitos de sentido no nível discursivo, isto é, no nível em que se analisa os possíveis sentidos decorrentes das relações que se estabelecem entre o enunciador e enunciatário tendo em vista o discurso manifestado no nível do enunciado.

De fato, quando o interlocutor já não é mais a amada, mas um sujeito colocado em uma situação mais exterior (como se fosse uma plateia de um teatro) a situação se inverte e vemos aparecer um sujeito manipulador: ao se colocar com um indigno e causador da separação, ou seja, como um ser grotesco, o sujeito lírico espera obter o perdão não apenas da amada, mas também daqueles que estão a sua volta. Em outras palavras, ao confessar, atribuindo a si mesmo as qualificações do grotesco, ele deseja, na verdade, revestir-se com os atributos do sublime. Neste caso, passa-se por “verdadeiro”. Ora, o que é o “verdadeiro” senão a última instância do belo: o sublime em seu grau mais grandioso cujos elementos caracterizadores já não podem mais ser expressos em seus aspectos descritivos.

4 Do texto ao contexto: o local da enunciação

Com base na análise precedente, investigarei, a seguir, algumas possibilidades de efeito de sentido em relação ao contexto histórico e social. Para tal, será analisado o discurso do enunciador a partir dos locais de enunciação correspondentes aos sentimentos românticos relatados por Saraiva e Lopes (1975, p. 727). Lembremos as diferentes linhas força que atuaram na conformação do individualismo romântico e que se traduziram na presença de um sentimento ou uma visão de mundo: a) em consonância “com o derrubamento final das instituições e ideologias feudais absolutistas”; b) em consonância “com o

individualismo político e econômico de ideologia e âmbito burgueses”; c) em dissonância com “formas novas de envilecimento humano, e até paisagístico, acarretadas pela onipotência do dinheiro”.

No primeiro caso, vimos que o sujeito lírico projeta uma imagem de si profundamente humana para a amada, que o vê como verdadeiro, porém monstruoso, portanto, tem-se aqui a fusão do sublime com o grotesco. A amada, vista como sublime, é a imagem correspondente do destinador projetado no discurso. Constata-se, assim, no âmbito do Romantismo, dois discursos, com duas imagens complementares. Assim, a figura do sujeito lírico no plano das imagens ficcionais românticas se aproxima de figuras híbridas como Quasimodo, personagem de Victor Hugo na obra *Notre-Dame*, mais conhecida como *O Corcunda de Notre-Dame*. A imagem correspondente de Quasimodo é Esmeralda. Além de Quasimodo, há ainda outros personagens que ficaram famosos não apenas durante o período romântico, como o Erik, o *fantasma da ópera*, de Gaston Leroux, e sua imagem complementar, Christine Daaé, entre outros. Como se pode perceber, a oposição entre o grotesco e o sublime, no contexto daquilo que chamaríamos de “dialética romântica”, resolve-se em outro nível (no caso, no nível do receptor) mediante o olhar sublimado da amada, que vê o sujeito deformado como verdadeiro.

No âmbito da relação entre o sujeito lírico e a amada, tais personagens fazem circular os valores inerentes à estética romântica. No caso do poema *Adeus*, veicula-se o discurso do arrependimento e o seu correspondente complementar, o discurso do perdão. Tendo em vista as linhas de força relatadas por Saraiva e Lopes, pode-se afirmar que tais discursos estão em consonância “com o individualismo político e econômico de ideologia e âmbito burgueses” e também em consonância com o derrubamento final das instituições e ideologias feudais absolutistas.

Com efeito, o discurso do arrependimento e do perdão, central no cristianismo, adentra o universo literário deformado, a fim de se

aclimatar à moral burguesa: a divisão entre a “casa” (pai de família, respeitador e defensor dos valores morais e religiosos) e a “empresa” (a onipotência do dinheiro, o lucro a qualquer preço, a exploração do trabalho assalariado). A nova economia, baseada na exploração do trabalho assalariado precisava da narrativa de um novo humanismo consubstanciado na sublimação do grotesco: os pequenos defeitos do burguês seriam constitutivos da essência humana, ao contrário do aristocrata, considerado cínico e frio.

Assim como o sujeito lírico, esses monstros híbridos e os seus correspondentes sublimes representam iconicamente as condições econômicas e sociais das grandes cidades europeias em meados do século XIX em que se constatava desigualdade social, altos índices de criminalidade devidos, sobretudo, ao progresso tecnológico e científico. À deformidade da cidade correspondia, complementarmente, a ideia do progresso infinito e a projeção de um futuro utópico em que todos, um dia, iriam ser felizes. Portanto, o preço a ser pago pela derrubada das instituições feudais seria recompensado no futuro.

Em tal caso, uma pergunta se faz necessária: qual o local da enunciação desse discurso? Ao colocar na boca do sujeito lírico o discurso do arrependimento e ao projetar no receptor o discurso do perdão, o enunciador quer convencer o enunciatário de que o homem verdadeiro e humano é aquele movido por sentimentos e não pela razão e pela perfeição. Por conseguinte os pequenos defeitos e os excessos são valorizados porque são a marca da identidade individual, ou seja, da originalidade romântica.

Para um melhor dimensionamento desta questão, tendo em vista a leitura do contexto, essa interpretação precisa ser mobilizada. Diana de Barros, no âmbito da teoria semiótica, afirma que a manipulação só é possível se os actantes envolvidos participarem de um mesmo sistema de valores. Assim, se o enunciador fala a partir do sistema de valores que está em consonância com o sentimento burguês então, este se apresenta como um divulgador da identidade romântico-burguesa,

assentada, sobretudo, no sentimentalismo e na originalidade. Em tal caso, tem-se a visão de mundo do burguês “vista por ele mesmo”. Isso pode ser comprovado no poema *Adeus*, caso aceitemos o pressuposto de que o sujeito lírico e amada compartilham o mesmo sistema de valores burguês. Ainda que se apelasse para a instância biográfica desse poema, que identifica a amada como Rosa Montúfar, a Viscondessa da Luz, ou seja, como uma pessoa pertencente à nobreza, tal afirmação ainda seria válida, uma vez que, dentre aqueles que partilhavam os valores ligados ao sentimentalismo burguês, havia também uma classe que poderíamos chamar de nobres aburguesados.

Quando, entretanto, essa mundividência se desloca para personagens de estratos sociais diferentes, mudam-se as qualidades relacionadas à identidade romântica. Assim, em muitos casos, a citação do mundo aristocrático é vista de maneira negativa pelo sistema de valores burguês: as personagens nobres se tornam figuras grotescas, como é o caso do vampiro. No conto, *O barril de amontilhado*, de Edgar Allan Poe, a personagem nobre, identificada como Montresor é fria e cruel; por outras palavras, de acordo com a visão de mundo burguesa, o nobre é visto de maneira monstruosa. Por outro lado, o seu correspondente imediato, o comerciante de vinhos Fortunato, é representado como uma fusão do grotesco com o sublime, ou seja, como um sujeito autêntico, humano, com suas qualidades e defeitos. Interpretado a partir deste *locus*, os efeitos de sentido do poema se deslocam e o enunciador deixa de ser um divulgador do sentimento burguês e passa a ser um crítico do sentimento aristocrático. Nesse particular, o sujeito lírico de *Adeus*, é visto grotescamente como um canalha que pretende se safar de uma relação sem assumir qualquer tipo de ônus: cínico e cruel, o nobre é agora visto sob o ponto de vista burguês; decadente, como um vampiro ele se alimenta do produto da sociedade sem contribuir para tal, pois ele não trabalha. Aqui adentramos o sentimento gótico e a paisagem se torna escura, os cemitérios mal se iluminam ao brilho da lua cheia, as cidades se

transformam em ruínas e a decadência passa a representar os vícios e os defeitos dos nobres. Economicamente falando, por um lado, as ruínas dos castelos representam a aristocracia atrasada e, por outro, a desvalorização do meio aristocrático representa a cobiça do burguês pelos seus bens imóveis e suas terras, consideradas improdutivas.

Se, entretanto, o enunciador falar a partir da mundividência ligada ao sentimento da aristocracia, então, como um salto no passado, vemos aparecer um antigo personagem, também grotesco. Mas o sujeito grotesco, neste caso, já não é mais revestido dos atributos góticos, ou, melhor ainda, da seriedade gótica. Na literatura esse personagem aparece com vários atributos como o hipócrita na figura do Tartufo, de Molière; o seu correspondente complementar é a ingênua Dona Pernelle. Nos termos propostos por Saraiva e Lopes, as duas visões de mundo engendradas pelo eu lírico farsante e a amada ingênua estão em dissonância com as formas novas de envilecimento humano, e até paisagístico, acarretadas pela onipotência do dinheiro e representa uma parte do complexo da visão de mundo ligado à aristocracia que via o burguês como rude, daí, a ironia, implícita ao discurso melodramático.

Sob esse ponto de vista, que pode ser atribuído tanto à aristocracia quanto à burguesia nobilizada, o sujeito lírico de *Adeus* é um mentiroso e a amada o receptor ingênuo que acredita no discurso do arrependimento. O sentimento veiculado neste caso é o ressentimento do nobre em relação ao burguês, disfarçado na fanfarronice. A burguesia vista pela nobreza projeta um mundo às avessas ou “de pernas para o ar”: os campos esvaziados, as cidades entupidas de gente, os céus encobertos pela fumaça das fábricas, os rios poluídos, o esgoto correndo a céu aberto. Diante dessa constatação e, excluída a crença no progresso utópico burguês, resta ao nobre o riso amargo, descrente, ressentido.

A par desse *locus* de enunciação, contrário à visão burguesa, há um grupo emergente, ainda dentro dos estratos liberais, mas ligado às

causas sociais. Em tal caso, é possível constatar o surgimento de um enunciador progressista citando o discurso do burguês pela boca do sujeito lírico. Como um salto no futuro vemos aparecer no horizonte figuras grotescas como o padre Amaro e a sua correspondente complementar, Amélia, de Eça de Queirós. Nesse caso, o discurso do sujeito lírico é citado e, imediatamente, desacreditado; do mesmo modo, o seu receptor, a amada ingênua, representa a aceitação passiva do universo burguês, por isso também é ironizada. O mundo que projetam também é decadente, mas encerra uma visão idealista, na medida em que se acredita que o homem pode mudar, por isso o enunciador se apropria do discurso moralizador, cujo objetivo é a transformação dos costumes e/ou da sociedade.

5 O tempo espacializado

Em todos esses casos, está-se ainda na órbita dos sentimentos romântico e burguês. À mudança das posições dos sujeitos em relação ao lugar da enunciação, corresponde a uma mudança na sintaxe e na semântica narrativa: semioticamente falando, para cada um desses espaços enunciativos há um percurso de sentido correspondente. Para a análise dessas diferentes temporalidades que se acumulam, impõe-se outro tipo de leitura. A acumulação de temporalidades, como lembra Marc Augé, “corresponde a certo desejo de escrever ou ler o tempo no espaço: o tempo passado não apaga do todo o tempo presente, e o tempo futuro que já se perfila” (2006, p. 101). É com esse intuito, portanto que passaremos a ler e a descrever as interpretações da seção anterior. Vejamos como essas temporalidades podem ser inscritas no espaço:

a: Tartufo- Dona Pernelle

b: Quasimodo-Esmeralda

c: Montresor-Fortunato

d: Amaro-Amélia

E: Sujeito lírico-amada no poema *Adeus*.

Dispostos de maneira diagramática as linhas de força do sentimento romântico representado no gráfico por *a*, *b*, *c* e *d* evidenciam o caráter contraditório do individualismo romântico (*E*). Se por um lado em *a* é possível constatar a retomada do passado clássico, em *d* observa-se uma prefiguração do Realismo, como bem lembra Augé (2006, p. 101), ao salientar que Benjamin “via, na arquitetura das passagens parisienses, uma prefiguração da cidade do século XX”. Adotando a temporalidade benjaminiana é possível afirmar que “por acúmulo, essa imagem do espaço corresponde a uma progressão, a uma imagem do tempo como progresso” (AUGÉ, 2006, p. 101).

Dessa maneira, a leitura do diagrama, pode ser lida/vista no âmbito daquilo que ficou conhecido como presente benjaminiano e as diferentes linhas de força inscritas na simultaneidade do espaço prefiguram uma constelação. Tal presente foi muitas vezes identificado como uma forma de atualização daquilo que Walter Benjamin vai chamar de *sempre-outra-vez-o mesmo*. Essa progressão da imagem do

tempo no espaço, como assevera Susan Buck-Morss “causou uma profunda impressão em Benjamin” quando ele constatou que “consistentemente, cada vez que as inovações modernas apareciam na história, assumiam a forma de restituições históricas. Novas formas ‘citavam’ as velhas, fora de contexto”. (2002, p. 145).

As mesmas formas discursivas observadas no esquema semiótico reaparecem com a mudança do contexto e sempre de uma maneira mais complexa, uma vez que, em cada contexto, há um conjunto de forças, ou para utilizar uma expressão de Benjamin, uma constelação de forças advindas dos embates no meio social. Desse modo, é possível constatar, na mesma matriz da identidade romântica não apenas o salto das formas clássicas para a romântica, mas também a antecipação das forças que iriam configurar uma nova constelação no período posterior, o Realismo.

A imagem tensa projetada no poema *Adeus*, observável também em *Viagens na minha terra*, pode ser lida como um reflexo indireto do embate político entre conservadores e liberais em meados do século XIX no solo português, mas pode também ser a imagem estética refratada desta luta em que o próprio Garret se empenhou. Tal, imagem que poderia se oferecer como um modelo híbrido para os desafios políticos do final do século XIX não fincou raízes: a geração de Eça de Queirós desvia-se dessa imagem tensiva e preenche de modernidade (um passo a mais no nível de consciência e chegaríamos à poesia de Baudelaire) e desemboca em um socialismo utópico que, ao final das contas, resultaria em um novo salto para trás revivendo o *outra-vez-o-mesmo* do ressentimento aristocrático com “os vencidos da vida”, que representou, no contexto da *Belle Époque*, um momento peculiar da burguesia nobiliárquica.

A sucessão de eventos a partir da última quadra do século XIX, em particular, após o ultimato inglês de 1890, lançou Portugal em uma perigosa gangorra que culminaria com o triste desfecho de uma ditadura de 38 anos. Essa história poderia ter outro fim se a conjunção

de forças engendradas na primeira metade do referido século se mantivessem em sua tensão gerando novas formas híbridas e intercambiáveis, preparando, desta maneira, o terreno para o surgimento de formas transitórias mais democráticas e menos sistematicamente antagônicas. De resto, tais formas, tão ricas na França quanto na Inglaterra, também sucumbiram frente às sucessivas crises ao longo do século XX que culminaram nas duas grandes guerras; porém, essas mesmas formas híbridas não cessaram de ser encenadas mesmo durante os períodos mais críticos e abriram caminho para o surgimento de estados mais estáveis e politicamente gerenciáveis, como foi o caso dos países da Europa Ocidental, após o término da Segunda Guerra Mundial.

Os acontecimentos dramáticos do século XX, considerados por muitos como imprevisíveis, foram resultantes do predomínio de *uma* narrativa (e sua correspondente complementar) em detrimento das muitas narrativas que de fato fariam justiça às diferentes linhas de força do sentimento europeu ao longo do século XX. Justamente por isso vale aqui a lembrança de que “na produção da nação como narração” ocorre uma cisão envolvendo uma temporalidade continuísta e cumulativa e estratégias recorrentes e repetitivas: “os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais”. (BHABHA, 2005, p. 207).

6 Considerações finais

Objetivamos demonstrar com esta análise uma maneira segura de se abordar a historiografia no âmbito da própria literatura. A validade da abordagem semiótica no contexto da Historiografia Literária tem validade na medida em que esta não foi utilizada como uma pré-forma. Com efeito, a teoria semiótica do texto literário tem

sido acusada justamente disto: o de pretender ser uma fórmula pronta para quaisquer análises. Não foi movido por este espírito que optei por essa teoria, mas pela leitura atenta do poema *Adeus* em que se verificou, dentre outras coisas, um problema no processo de enunciação. Assim movido por esse *problema* veio à lembrança alguns elementos pertinentes à teoria semiótica formulados por Diana de Barros. Justamente por isso, em lugar de esgotar todas as possibilidades da análise semiótica, elegi um aspecto em particular desta teoria, escolhido apenas porque entendo que este é relevante no referido poema de Almeida Garret.

A escolha pela forma constelar das atualizações históricas deve-se sobretudo ao método benjaminiano de ler a história que entendo ter uma profunda relação com a maneira literária de ler o mundo. Nesse sentido, ler a história no âmbito da literatura implica a tomada de consciência da linguagem na medida em que a escrita literária pressupõe sempre uma dramatização da própria linguagem, do mesmo modo que na pantomima o corpo é transformado em linguagem performativa. É essa imagem da temporalidade da linguagem no espaço, narrada pela literatura, que considero produtivo na abordagem histórica.

Nesse particular, a história no espaço da literatura só tem alguma validade na medida em que esta for inscrita segundo os pressupostos da própria literatura, caso contrário adentraríamos o discurso histórico propriamente dito. Por esse motivo é que na analítica da historiografia literária tem mais importância saber o posicionamento do narrador com relação às palavras de um personagem (suas escolhas lexicais e sintáticas, por exemplo) ou com relação à maneira de se vestir, ou com relação à sua própria ação do que propriamente com o fundo histórico: Montresor conduz o alegre Fortunado para o seu triste destino enquanto o narrador lança pistas sobre o que iria lhe suceder, intercalando a ação (descida gradual às catacumbas), a descrição do ambiente e a ironia presente nas palavras

do aristocrata. A focalização em primeira pessoa nos confunde e passamos a ver o mundo a partir do ponto de vista do nobre, mas o efeito final é contraditório, pois o castigo é desproporcional à injúria e o criminoso não é punido. No percurso de leitura o leitor sente-se dividido, pois ao lado do *sentimento humano* (ou burguês, diríamos) com relação a Fortunado persiste também uma simpatia para com o Aristocrata, uma vez que tomamos emprestado os seus olhos. Desse modo, não apenas experimentamos o complexo sentimento romântico, mas também captamos de uma maneira muito mais profunda uma parte importante dos valores contraditórios que circulavam entre os produtores culturais em meados do século XIX.

O poema *Adeus*, de Almeida Garret, portanto, narra uma história consistentemente inscrita na linguagem e, retomar o fio dessa história pelo viés da literatura, é uma maneira de compreender a História reencenado-a como uma pluralidade simultânea de acontecimentos, os quais, em sua maioria, foram apagados dos discursos oficiais; restituí-los da marginalidade, fazê-los circular novamente, é uma das tarefas do historiador literário.

Em lugar do exercício estéril de fixar estilos a períodos, buscar origens e fins, afiliar ou desfiliar obras a determinados movimentos, propor novas classificações, a análise historiográfica, segundo os pressupostos apresentados neste artigo, corrobora para a circulação de diferentes maneiras de pensar, de agir e de reagir frente a eventos e discursos que, no decorrer da história, sempre retornam sob novas constelações. Assim como o astrônomo que lê o céu do passado para compreender as relações entre os astros e fazer previsões para o presente, o historiador literário se serve da literatura do passado para compreender as relações interdiscursivas que se instauram entre os elementos textuais e o meio social e assim fazer prognósticos válidos não apenas em relação aos acontecimentos atuais e à própria literatura contemporânea, mas, acima de tudo, para compreender o homem no processo de encenação do presente.

QUESTIONS OF LITERARY HISTORIOGRAPHY: A READING OF THE POEM "ADEUS" BY ALMEIDA GARRETT

Abstract

The purpose of this article is to perform a consistent dialogue between the internal elements of literary texts and the historical context from the analysis of the poem "Adeus" by Almeida Garrett. For literary analysis made use of some considerations about the effects of enunciation proposed by Diana de Barros in the book "Teoria Semiótica do Texto." For the investigation of the intrinsic elements we apply the concept of the sublime in Kant and the concept of grotesque in Kaiser reported by Massaud Moisés in the book "Dicionário de termos literários". For extrinsic analysis, we chose some considerations about Benjamin's theory of constellations.

Keywords: literary historiography, Portuguese literature, Almeida Garrett

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. Sobremodernidade: do mundo tecnológico de hoje ao desafio essencial do amanhã. In: MORAES, Dênis. *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1988.

BARROS, Diana. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2001.

BOESCU, Helena Carvalhão. In: RTP2. Viagens na minha terra - Almeida Garret - Série Grandes Livros Episódio X - Duração: 50 minutos" (Documentário). 2009. disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ho2ZqiVUCss>. Acessado em: 10 de fev. de 2012.

BRONCKART, Jean-Paul; BOTA, Cristian. *Bakhtin desmascarado: história de um mentiroso, de uma fraude, de um delírio coletivo*. São Paulo: Parábola, 2012.

BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar*. Belo Horizonte: UFMG/Argos, 2002.

GARRET, Almeida. *Folhas caídas*. Porto: Editora Porto, 2011. Biblioteca digital: clássicos da Literatura Portuguesa. Disponível em: <http://estudarmais.no.sapo.pt/PDFPortugues/folhas.pdf>. Acesso: 10 de jan. de 2013.

KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco*. Su configuración em pintura y literatura. Buenos Aires: Nova, 1964.

KANT, Emmanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2. ed. Trad. Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

MOISÉS, M. *A análise literária*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

MOISÉS, M. *A literatura portuguesa*. 25.ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

SARAIVA, A. J.; LOPES, O. *História da literatura portuguesa*. 8. ed. Porto: 1975.

RESENHAS

O ESTUDANTE DE COIMBRA: UM PIONEIRO ESQUECIDO DO ROMANCE OITOCENTISTA

Moizeis Sobreira de SOUSA¹

Nos termos da historiografia e crítica literárias, a história do romance português é um capítulo ainda muito incipiente. De modo habitual, os poucos estudos que se dedicam a esse tema adotam a produção romancística de Alexandre Herculano como ponto de partida, incorrendo no equívoco de ignorar o que foi realizado antes, tanto no século XVIII quanto no começo da centúria seguinte.

Essa perspectiva, cunhada em meados de oitocentos, época em que o autor de *Eurico* circunscreve suas *Lendas e Narrativas* (1839-1844) como “monumento dos esforços para introduzir na literatura nacional o romance, um gênero já amplamente cultivado em todos os países da Europa” (HERCULANO, 1980, p. 1), vem fazendo carreira desde então. Os manuais de literatura costumam, com efeito, passar de *O feliz independente* (1779), de Teodoro de Almeida, para *Lendas e Narrativas*, de Alexandre Herculano (1839-1844), como se nesse intervalo não tivesse tido lugar na literatura portuguesa senão a poesia árcade. Seguindo esse paradigma, Abel Barros Baptista, em *Camilo e a revolução camiliana*, defende que a prosa de ficção portuguesa registrou um panorama de quase completa infertilidade no período compreendido entre o século XVII e o princípio do século XIX. Na mesma direção, Gonçalves Rodrigues (1951) afirma que, durante a viragem do século XVIII para o XIX, o romance se apresenta de forma totalmente ausente em Portugal.

No entanto, a tradição romancística portuguesa não é tão curta quanto apontam esses lugares-comuns. Sem retroceder muito em relação ao marco temporal que encerra essa diretriz, é possível visualizar ocorrências ainda não consideradas do gênero em questão, a

¹ Doutorando do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). CEP: 05508-900, São Paulo, São Paulo – Brasil. Bolsista da FAPESP. Contato: moizeis.ssousa@gmail.com.

saber: *Carlos e Julieta* (1838) e *O Estudante de Coimbra* (1840-1841), de Guilherme Centazzi, romances que antecedem consagrados precursores desse gênero, tais como *O monge de Cister* (1841), *Eurico, o presbítero* (1842), *O Bobo* (1843), *O Pároco da Aldeia* (1851), de Herculano, *O arco de Sant'Ana* (1845-1850) e *Viagens na Minha Terra* (1843-1845),² de Almeida Garrett. Do ponto de vista cronológico, os textos de Centazzi poderiam reivindicar o título de pais do romance moderno português, questão que adquire pouca relevância, uma vez que as origens da escrita romancística são tão ou mais fugidias que as origens da tradição literária ocidental. Assim, parece mais proveitoso pontuar o esquecimento que pesa sobre essas obras e o quanto a consideração crítica delas pode contribuir para ampliar o que se conhece sobre a história do romance português.

Até 2012, quando o escritor Pedro de Almeida Viera editou, em parceria com Maria de Fátima Marinho, uma edição atualizada de *O Estudante de Coimbra*, a obra de Guilherme Centazzi (1808-1875) estava esquecida. Além dos livros já mencionados, Centazzi escreveu mais três romances: *Beatriz e o aventureiro* (1848), *A alma do justo* (1861), *Dois palavras contemporâneas* (1867). Foi autor ainda dos volumes de poesia *Poesias diversas* (1827), *As sete penas* (1852), *Recreios poéticos* (1864); das peças de teatro *O latino quasi grego* (1861), *Ninharias familiares* (1861); e das narrativas curtas *Fantasia e verdade* e *Saber lutar é vencer*, ambas sem data.³

² As edições em volume de *Eurico, o presbítero*, *O monge de Cister* e *O Bobo* são de 1844, 1848 e 1878, respectivamente. *O pároco de aldeia* é parte integrante de *Lenda e Narrativas*, publicadas no *Panorama* e na *Revista Universal Lisbonense* entre 1839 e 1844. A edição em volume veio à luz em 1851. *Viagens na Minha Terra* foi publicado em volume no ano de 1846.

³ Além da escrita literária, Guilherme Centazzi atuou nos jornais *Os desafogos da vida* (1863) e *O semanário* (1867), dos quais foi proprietário e redator, e publicou os seguintes textos de medicina: *Traité sur la manière de placer les os avec promptitude dans leur position respective* (1833), *Considerações gerais sobre os exercícios ginásticos e as vantagens que deles resultam* (1836), *Higiene e medicina popular* (1843) e *Socorro aos envenenados* (1868).

Nesse conjunto, o texto que mais se sobressai é *O Estudante de Coimbra*, marcado, segundo Maria de Fátima Marinho, “pela modernidade da narração, pela escolha de um tema contemporâneo, [...] afastando-se decisivamente do romance setecentista português, caracterizado pela aventura fácil, pela moralidade ostensiva ou pela ausência de referentes facilmente identificáveis” (MARINHO, 2012, p. 314). Entretanto, a força do livro não está no distanciamento da tradição ficcional do século XVIII, mas no intenso diálogo que é travado entre esse modelo e a ascendente forma que está surgindo ao longo do período oitocentista. Nesse sentido, a obra em questão se configura como espaço onde determinados influxos estético-narrativos dos setecentos se encontram com mecanismos da escrita romancística do século XIX.

Publicado em três tomos, entre 1840 e 1841⁴, esse romance é estruturado a partir da combinação da história de um estudante lisboeta que vai cursar medicina em Coimbra com a narração dos fatos históricos que tiveram lugar em Portugal de 1826 até 1838, arranjo muito semelhante ao modo como Garrett construiu *Viagens na Minha Terra*, isto é, entrelaçando o relato das lutas entre liberais e miguelistas à história de Carlos e Joaninha. Esse movimento está na base da realização do fenômeno estético que levou ao realismo moderno, obtido, segundo Auerbach, através do emolduramento da existência humana numa realidade historicamente definida, em que “os homens e os seus ambientes [...] estão sempre representados como fenômenos que emanam dos acontecimentos e das forças históricas” (AUERBACH, 2007, p. 430).

Excetuando-se os dois primeiros anos que o protagonista passa em Coimbra, imerso na “fecunda imaginação [romântica] da mocidade” (CENTAZZI, 2012, p. 41), dividida entre a saudade da

⁴ Em 1861, Guilherme Centazzi publicou uma segunda versão d’*O Estudante de Coimbra*, suprimido o último tomo e diversos trechos dos outros dois. Apesar disso, ao editá-lo, Pedro Almeida Vieira preferiu tomar por base a versão de 1840-1841, por entender que esta era mais completa e expressava melhor o projeto da obra. Não obstante, acrescentou, em forma de aditamento, os capítulos finais da edição de 1861, oferecendo ao leitor a possibilidade de cotejar as duas versões.

família que ficara em Lisboa e o nascente amor por Maria, o restante da narrativa está estreitamente articulada aos eventos históricos que se sucedem entre 1828, quando eclodem as batalhas entre liberais e absolutistas, e os primeiros anos do reinado de D. Maria II, nos quais o estudante se torna ministro de estado. Antes disso, ele se porta apenas como mera testemunha da história que está se desenrolando diante dele, afastado dos “negócios políticos, de que sempre mofara” (CENTAZZI, 2012, p. 91). A iminência da guerra, no entanto, o obriga a se posicionar, levando-o a aderir às fileiras liberais, motivado mais pela vontade de impressionar Rodolfo, o pai de Maria, que por afinidade ideológica, a qual só ganhará relativa textura no momento em que houver o acirramento da disputa política.

Desse momento em diante, a trajetória do estudante, bem como dos demais personagens, experimenta um acentuado dinamismo, caracterizado pela instabilidade de sucessivas mudanças e trânsitos; “o chão social sobre o qual [vivem] não está em repouso em nenhum instante, mas é modificado incessantemente pelos mais múltiplos estremecimentos” (AUERBACH, 2007, p. 410), perfazendo as condições necessárias para o surgimento do modelo de herói romanesco que predomina no século XIX.

O protagonista, cuja vida seguia um curso predeterminado, se vê, “no espaço de vinte e quatro horas, tão ativamente envolto” (cf. CENTAZZI, 2012, p. 91) num turbilhão de acontecimentos. A adesão ao liberalismo traz, como consequência, o envolvimento na guerra contra D. Miguel, fato que o aparta de Maria e Rodolfo, obrigando-o a errar por diversos lugares, com o objetivo de reverter o quadro de separação e, concomitantemente, remover os absolutistas do poder.

Assim, ele sai de Coimbra e vai para o Porto, de onde foge para Lisboa. Na capital, é preso e encerrado na prisão do Limoeiro, da qual escapa, exilando-se em Paris, cidade que percorre à procura de Maria. Não obtendo sucesso, decide regressar a Portugal, rumando em direção aos Açores, onde se junta às tropas de D. Pedro e segue novamente para o Porto, imediatamente cercada pelas forças miguelistas. Após servir como soldado liberal durante a maior parte do Cerco do Porto, é enviado a Lisboa, onde é novamente preso, agora em companhia de Rodolfo, que é enforcado a poucas horas antes da cidade ser tomada pelos liberais.

Terminada a guerra, o estudante é alçado à condição de ministro e, algum tempo depois, reencontra Maria, fatos emblemáticos do ciclo de mudanças (individuais e coletivas) que levou ao fim do absolutismo e instaurou a monarquia constitucional. “Se já foi o tempo de ouro, em que o valimento dos fidalgos se esmaltava com belos penteados feitos por andaimes, e os homens traziam espadins, e as senhoras canastras à cinta” (CENTAZZI, 2012, p. 209), assinala o narrador.

Acerca do modo como o herói é construído, cumpre destacar ainda o arcabouço de motivações que fundamenta sua ação. Embora vinculado a uma lógica comunitária, o que move o estudante, em última análise, não é a causa liberal, mas o amor, força que promove uma fratura entre o indivíduo e a sociedade. A integração da consciência privada com a coletiva só é possível até o ponto em que a atuação do estudante/soldado coincide e/ou se torna condição *sine qua non* para o estudante/amante acessar seu horizonte de expectativas. Resulta dessa formatação, um herói problemático, perpassado pela de quebra de unidade com o mundo circundante. Ora, essa consciência que o protagonista de *O Estudante de Coimbra* incarna é índice da sua modernidade; é também o equipamento estético que permitirá ao romance realizar a reorientação discursiva que o consolidou como gênero literário predominante no século XIX.

Outro aspecto presente no livro que envolve a relação consciência individual/realidade nacional é o fato de Portugal, enquanto ente histórico-político, constituir núcleo determinante da narrativa, eixo que, segundo Eduardo Lourenço, norteará “toda ou quase toda grande literatura portuguesa do século XIX” (LOURENÇO, 1992, p. 80). Ocorre que o autor de *Labirinto da Saudade* coloca Garrett como marco dessa nota dominante. Entretanto, ela já está posta em *O Estudante de Coimbra*, o que leva a crer que, se essa obra não estivesse entregue ao esquecimento, a análise de Lourenço poderia ser diferente, pelo menos no que se refere ao *corpus*.

Até aqui, procurou-se acentuar os traços do romance de Centazzi que estão em consonância com o modelo romancístico do século XIX. De posse dessas informações, vale a pena, a partir de agora, pontuar brevemente a herança setecentista de que *O Estudante*

de Coimbra é tributário. Dessa tradição, Centazzi absorve, especialmente, o princípio da casualidade.

O elemento que agrega o tecido narrativo é a coincidência. É a partir desse expediente que os encontros são promovidos e o andamento do texto é levado a cabo. A primeira vez que o estudante avista Maria, episódio que é fundamental para a economia do romance, é através do acaso, ou melhor, do fato de ter se perdido, o que o permitiu entrar em contato com ela. É graças à coincidência de ser reconhecido por um agente miguelista que o protagonista é preso pela primeira vez em Lisboa. Do mesmo modo, a fuga da prisão é promovida pelo casual encontro dele com o seu antigo arrieiro, então carcereiro da prisão do Limoeiro. Quando chega a Paris, o estudante está prestes a se bater em duelo, mas a narrativa ganha outro rumo quando o oponente descobre, casualmente, que ele salvou a vida do seu pai, fato que o motiva a desistir do embate com o estudante. Por fim, o reencontro com Maria é fruto de um casual passeio que o protagonista fazia, sem ter o objetivo de encontrá-la.

Esse modo de alinhar o romance se opõe ao que, via de regra, se sobressai como prática corriqueira da narrativa oitocentista, que adota o princípio da causalidade como motor da arquitetura textual, de modo que ação é organizada por meio da correlação entre causa e efeito, tendo por base uma necessidade que a justifique. Em *O Estudante de Coimbra*, embora esse princípio (causa/efeito) não tenha peso estrutural, não há apelo a forças sobrenaturais ou ainda ao maravilhoso, como era comum em romances do século XVIII. A ausência desses elementos, somada ao entrelaçamento da trajetória dos personagens a circunstâncias históricas, permitiram amortecer possíveis efeitos de inverossimilhança, assegurando a afirmação da veracidade, valor cultivado nos oitocentos.

Em conjunto a consideração desses traços, coloca o romance de Centazzi como espaço de passagem, onde a tradição setecentista desagua e se combina com a ascendente tradição oitocentista, à qual abre caminho com precursor. Se levado em conta, *O Estudante de Coimbra* pode oferecer um capítulo importante para a incipiente história do romance português.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Eric. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAPTISTA, Abel Barros. *Camilo e a revolução camiliana*. Lisboa: Quetzal Editores, 1988.

CENTAZZI, Guilherme. *O Estudante de Coimbra*. Lisboa: Planeta Manuscrito, 2012.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

HERCULANO, Alexandre. *Lendas e Narrativas*. Amadora: Bertrand, 1980.

MARINHO, Maria de Fátima. Introdução. In: CENTAZZI, Guilherme. *O Estudante de Coimbra*. Lisboa: Planeta Manuscrito, 2012.

RODRIGUES, Antônio Gonçalves. *A novelística estrangeira em versão portuguesa no período pré-romântico*. Coimbra: Biblioteca da Universidade, 1951.

Editor-Chefe:
Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS)

A **Guavira Letras** publica, além do Dossiê, seções com artigos de tema livre, nas áreas de Estudos Linguísticos e de Estudos Literários, Entrevistas e seção de Resenhas de obras lançadas nos últimos três anos.

As normas para submissão seguem abaixo.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO — GUAVIRA LETRAS

- 1 – Arquivo apenas em extensão DOC.
 - 2 – Os artigos deverão ter no mínimo 10 (dez) e no máximo 20 (vinte) páginas e as resenhas no mínimo de 03 (três) e no máximo de 08 (oito) páginas, respeitando-se a seguinte configuração, em papel A4: 1,25cm de margem para parágrafo, com margens esquerda e superior de 3,0cm e direita e inferior de 2,0cm, sem numeração de páginas.
 - 3 – Só serão aceitos artigos em que ao menos um dos autores seja Doutor. Nos trabalhos em coautoria, o primeiro autor deve sempre ser um Doutor, que deve ser o responsável pela submissão do texto à Revista. As resenhas e entrevistas não se submetem aos princípios deste tópico.
 - 4 – Os artigos, entrevistas ou resenhas devem ser enviados para o e-mail guavira.cptl@ufms.br, com cópia para o e-mail guavira@posgraduacaoletras.com.br, em fluxo contínuo, em programa Word for Windows 6.0 ou compatível, em um arquivo com o título do trabalho e com identificação do proponente e um arquivo com o título do trabalho e sem identificação do proponente.
 - 5 – O Conselho Consultivo, ao qual serão submetidos os textos, poderá sugerir ao autor modificações de estrutura e de conteúdo. Serão devolvidos para correção
- GUAVIRA LETRAS**, n. 17, ago.-dez. 2013

os trabalhos para as modificações. Nenhuma modificação de conteúdo ou estilo será feita sem o prévio consentimento do autor. É do autor a inteira responsabilidade pelo conteúdo do material enviado.

6 – Os artigos deverão ter a seguinte estrutura:

6.1 – Elementos pré-textuais:

- Título e subtítulo: na primeira linha, centralizados, negrito. Fonte: Times New Roman, corpo 13, somente a primeira letra em maiúscula em ambos.
- Nome do(s) autor(es): duas linhas abaixo do título, alinhado à direita, com o último sobrenome em maiúscula. Chamar para nota de rodapé, onde deve informar: Sigla – Universidade. Faculdade/Instituto – Departamento. Cidade – Estado – País. CEP – e-mail.
- RESUMO: três linhas abaixo do nome do autor; em português. Colocar a palavra RESUMO em caixa alta, alinhado à esquerda, sem adentramento e seguida de dois pontos. Redigir o texto em parágrafo único, espaço simples, justificado, de, no mínimo, 150 palavras e, no máximo, 200. Fonte: Times New Roman, corpo 10, para todo o resumo. O resumo do artigo deve indicar objetivos, referencial teórico utilizado, resultados obtidos e conclusão.
- PALAVRAS-CHAVE: em número de 3 (três) a 5 (cinco), duas linhas abaixo do resumo, alinhado à esquerda, sem adentramento, em itálico e caixa alta. Fonte: Times New Roman, corpo 10. Cada palavra-chave somente com primeira letra maiúscula, separada por ponto. Para maior facilidade de localização do trabalho em consultas bibliográficas, o Conselho Editorial sugere que as palavras-chave correspondam a conceitos mais gerais da área do trabalho.

6.2 – Elementos textuais:

- Texto: O corpo do texto inicia-se duas linhas abaixo das palavras-chave.
- Fonte: Times New Roman, corpo 12, alinhamento justificado ao longo de todo o texto.
- Espaçamento: simples entre linhas e parágrafos, duplo entre partes do texto (tabelas, ilustrações, citações em destaque, etc.).
- Citações: no corpo do texto, serão de até 3 (três) linhas, entre aspas duplas. Fonte: Times New Roman, corpo 12. Quando maiores do que 3 (três) linhas,

devem ser destacadas fora do corpo do texto. Fonte: Times New Roman, corpo 10, em espaço simples, com recuo de 4cm à esquerda. Todas as referências das citações ou menções a outros textos deverão ser indicadas, após a citação, com as seguintes informações entre parênteses: sobrenome do autor em caixa alta, vírgula, ano da publicação, abreviatura de página e o número desta. Exemplo: (CANDIDO, 1976, p. 73-88) (NBR 10520/03).

- Evitar a utilização de *idem* ou *ibidem* e *Cf.* Quando utilizar *apud*, colocar as mesmas informações solicitadas para o autor do texto da qual a citação foi retirada. Exemplo: (BOSI, 2003, p. 1-10 *apud* SILVA, 1998, p. 23). Informar em rodapé os dados da obra citada de segunda mão e colocar somente as obras consultadas diretamente nas Referências.
- Notas explicativas: se necessárias, devem ser colocadas no rodapé da página de ocorrência, numeradas sequencialmente, com algarismos arábicos, fonte Times New Roman, corpo 10, justificadas, mantendo espaço simples dentro da nota e entre as notas, no decorrer do texto.
- Títulos e subtítulos das seções: Referenciados a critério do autor, devem estar alinhados à esquerda, sem adentramento, em negrito, sem numeração, inclusive Introdução, Conclusão, Referências e elementos pós-textuais, com maiúscula somente para a primeira palavra da seção, fonte: Times New Roman, corpo 12.
- Elementos ilustrativos: tabelas, figuras, fotos, etc., devem ser inseridas no texto, logo após serem citadas, contendo a devida explicação na parte inferior da mesma, numeradas sequencialmente. Serão referidas, no corpo do texto, de forma abreviada. Exemplo: Fig. 1. Fig. 2, etc.

6.3 – Elementos pós-textuais:

Colocados logo após o término do artigo.

- Título: em inglês, centralizado, em *itálico* e caixa alta. Inserido duas linhas abaixo do final do texto. Recomenda-se procurar revisão por um especialista em língua inglesa.
- ABSTRACT: Duas linhas abaixo do título. Colocar a palavra ABSTRACT, alinhada à esquerda, sem adentramento, em *itálico* e caixa alta, fonte Times New Roman, corpo 10 para todo o texto, seguida de dois pontos. Texto em parágrafo único, espaço simples e justificado. Recomenda-se procurar revisão por um especialista em língua inglesa.

- **KEYWORDS:** em número de 3 (três) a 5 (cinco), duas linhas abaixo do abstract, em inglês, alinhado à esquerda, sem adentramento, em itálico e caixa alta. Colocar o termo Keywords em caixa baixa. Fonte: Times New Roman, corpo 10, somente com primeira letra maiúscula, separada por ponto. Recomenda-se procurar revisão por um especialista em língua inglesa.
- **Referências:** seguir as normas da ABNT em uso (NBR-6023/02). Duas linhas abaixo das palavras-chave em inglês, alinhada à esquerda, sem adentramento, em negrito e caixa alta, corpo 11. Usar espaçamento 1 entre as linhas da referência e uma linha em branco entre uma referência e outra, em ordem alfabética, alinhamento à esquerda, indicando-se as obras de autores citados no corpo do texto.
- **Bibliografia:** se considerada imprescindível, deve vir duas linhas abaixo das referências, alinhada à esquerda, sem adentramento, em negrito e caixa alta, corpo 11. Podem ser indicadas obras consultadas ou recomendadas, não referenciadas no texto. Usar espaçamento 1 entre as linhas da referência e uma linha em branco entre uma referência e outra, em ordem alfabética, alinhamento justificado.

7 – Exemplos de referências (NBR-6023/02):

AUTHIER-REVUZ, J. *Palavras incertas: as não coincidências do dizer*. Tradução de Cláudia Pfeiffer et al. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1998.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. *Metodologia do trabalho científico*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1986.

CORACINI, M. J.; BERTOLDO, E. S. (Orgs.). *O desejo da teoria e a contingência da prática*. Campinas: Mercado das Letras, 2003.

Capítulo de livros:

PECHEUX, M. Ler o arquivo hoje. In: Orlandi, E. P. (Org). *Gestos de leitura: da história no discurso*. Tradução de Maria das Graças Lopes Morin do Amaral. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994. p.15-50.

Artigo em periódico:

SCLIAR-CABRAL, L.; RODRIGUES, B. B. Discrepâncias entre a pontuação e as pausas. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, n.26, p.63-77, 1994.

Artigo em periódicos on-line:

GUAVIRA LETRAS, n. 17, ago.-dez. 2013

SOUZA, F. C. Formação de bibliotecários para uma sociedade livre. *Revista de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, Florianópolis, n.11, p.1-13, jun. 2001. Disponível em: Acesso em: 30 jun. 2001.

Dissertações e teses:

BITENCOURT, C. M. F. *Pátria, civilização e trabalho: o ensino nas escolas paulista (1917-1939)*. 1988. 256 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

Artigo em jornal:

BURKE, Peter. Misturando os idiomas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 abr. 2003. Mais!, p.3.

Documento eletrônico:

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. Coordenadoria Geral de Bibliotecas. Grupo de Trabalho Normalização Documentária da UNESP. *Normalização Documentária para a produção científica da UNESP: normas para apresentação de referências*. São Paulo, 2003. Disponível em: Acesso em: 15 jul. 2004.

Trabalho de congresso ou similar (publicado):

MARIN, A. J. Educação continuada. In: CONGRESSO ESTADUAL PAULISTA SOBRE FORMAÇÃO DE EDUCADORES, 1., 1990. *Anais ...*. São Paulo: UNESP, 1990. p.114-118.

CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UFPe, 4., 1997, Recife. *Anais ...*. Recife: UFPe, 1997. Disponível em: Acesso em: 21 jan. 1997.

CD-ROM:

KOOGAN, A.; HOUAISS, A. (Ed.) *Enciclopédia e dicionário digital 98*. Direção geral de André Koogan Breikman. São Paulo: Delta; Estadão, 1998. 5 CD-ROM. Produzida por Videolar Multimídia.



MESTRADO EM LETRAS DA UFMS

Av. Capitão Olinto Mancini, 1662

Campus Universitário 1 - Colinos

79603-011 – Três Lagoas/MS – Brasil

Fone: (67) 3509-3425

E-mail do Mestrado:

secretaria@posgraduacaoletras.com.br

E-mail da GUAVIRA:

guavira.cptl@ufms.br;

guavira@posgraduacaoletras.com.br

GUAVIRA LETRAS:

http://www.pglettras.ufms.br/revistaguavira/revista_online.htm

Editor Chefe da Revista ***Guavira Letras***:

Prof. Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS)

E-mail do Editor Geral: rauer.rodrigues@ufms.br